spex

MAGAZIN FÜR POPKULTUR - WWW.SPEX.DE

4 199151 605502 05

#328 SEPT/OKT 2010
5,50 EUR
Österreich 6,30 EUR BeNeLux 6,50 EUR
Italien/Spanien 7,45 EUR Schweiz 11,00 SFR
Postvertriebsstück Gebühr bezahlt G6952

CD IM HEFT
16 TRACKS – 69 MINUTEN
OMD, INTERPOL, 1000 ROBOTA, STELLA, GONZALES, MARTERIA, EROBIQUE & PALMINGER & SHAROOF U.A.

* DAS IST AM THEATER EINFACH PRAXIS

ICH HABE GEKLAUT*

KUNSTSPRACHE THEATER: **CHRISTOPH SCHLINGENSIEF**, HELENE HEGEMANN, RENÉ POLLESCH UND MONIKA GINTERSDORFER

MUSIK: ARCADE FIRE / OMD / 1000 ROBOTA / ALOE BLACC
MODE: RICK OWENS FILM: ENDZEITKINO / WALL STREET
KUNST: CYPRIEN GAILLARD LITERATUR: POP-KAPITALISMUS

WWW.FIRETRAP.COM

Firetrap™

INHALT

Spex #328 September/Oktober 2010

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF
Originalfoto von
Andreas Rentz

HELENE HEGEMANN
Originalfoto von
Oliver Schultz-Berndt

NEUE MUSIK

010 **HURTS**
Text: Walter W. Wacht

012 **ALOE BLACC**
Text: Oskar Piegsa

014 **1000 ROBOTA**
Text: Elias Kreuzmair

020 **ARCADE FIRE**
Text: Sebastian Hammelehle

024 **MASCHINENFRAUEN IM POP: JANELLE MONÁE, ROBYN, LADY GAGA, CHRISTINA AGUILERA** U.A.
Text: Wibke Wetzker

030 **SPEX-VORSPIEL: OMD**
Interview: Max Dax und Martin Hossbach

DIE GROSSEN GESCHICHTEN

036 **TITEL: KUNSTSPRACHE THEATER CHRISTOPH SCHLINGENSIEF, HELENE HEGEMANN, RENÉ POLLESCH, MONIKA GINTERSDORFER**
Interviews: Max Dax, Philipp Ekardt, Jan Kedves, Anne Waak, Wibke Wetzker

Die Literaturdebatten der letzten Monate um Autorschaft und skandalöses ›Abschreiben‹ waren geprägt von einem äußerst moralischen Ton. Werden dieselben Fragen am Theater genauso verbissen behandelt? In den vier Interviews, die wir für diese Spezialausgabe der Spex-Reihe »Kunstsprache« geführt haben, sprechen VertreterInnen des zeitgenössischen Theaters und der Literatur über ihre Textpraxis, ihren Begriff von Authentizität und das Überschreiben alter Meister.

054 **MODE: ELECTRIC TEATIME**
Fotos: Per Zennström
Robyn modelt für Spex als robotische Gentlewoman in der abgeriegelten Volksbühne Berlin

064 **MODE-INTERVIEW: RICK OWENS**
Interview: Jan Kedves
Mit seiner verblüffenden Überblendung der zeitlosen Looks von Goths, Mönchen und Dandys ist Rick Owens zu einem der wichtigsten Designer der letzten Jahre geworden. Im Mode-Interview spricht der Kalifornier über die Farbe Schwarz, seinen Fan Jay-Z, Hirschgeweihe und die Vorzüge von Steroiden.

›››

MODE

072 **AMERICAN WOMAN / AMERICAN HIGH STYLE**
Philipp Ekardt über zwei ambitionierte New Yorker Modeausstellungen und die Geburt der weiblichen Sportswear im 19. Jahrhundert

KUNST

076 **CYPRIEN GAILLARD**
Der französische Shootingstar spricht mit Max Dax und Anne Waak über gesprengte Wohnsilos und seine globale Jagd nach Bildmotiven

084 **POUL GERNES**
Esther Buss erinnert an den störrischen dänischen Künstler (1925 - 1996) und seine sozial-ethisch motivierte Farbenmedizin

LITERATUR

088 **KAPITALISMUS UND POPKULTURELLE MORAL**
Nach der Krise ist vor der Krise: Der österreichische Essayist Robert Misik untersucht, wie der Kapitalismus von Pop gelernt hat

FILM

098 **DAS AKTUELLE ENDZEITKINO**
Apokalypse im Wandel: Anlässlich von John Hillcoats »The Road« und Albert und Allen Hughes' »The Book of Eli« erkennt Georg Seeßlen, dass die Menschen im Kino ihrer Metaphysik begegnen

106 **GLEE**
Barbara Schweizerhof über die amerikanische Highschool-TV-Serie, die in dieselbe Kerbe schlägt wie Casting-Show-Formate

108 **BILDER, DIE DIE WELT BEWEGTEN**
Ralf Krämer über Oliver Stones »Wall Street«

110 **WICHTIGE MUSIKVIDEOS**
Thomas Hübener über den Clip »t« der mittlerweile nicht mehr ganz so mysteriösen Schwedin iamamiwhoami

POP BRIEFING

112 **DISKUSSIONEN**
Die fünfte Folge des mehrstimmigen Spex-Plattenkritikformats mit Wolfgang Voigt (Platte der Ausgabe), !!!, Devo, Dwele, Foals, Greie Gut Fraktion, Grinderman, HGich.T, I Am Kloot, Interpol, Janelle Monáe, Krákow Loves Adana, Kylie Minogue, Marteria, M.I.A., PVT, Stella, Tired Pony, Tricky

LIVE

134 **NACHBERICHTE**
Helge Schneider versus/mit Chilly Gonzales in Duisburg; Anvil in Berlin

138 **SPEX PRÄSENTIERT(E)**
Levi's Curve Attack Tour mit Kelis, 10 Jahre Electronic Beats, Arcade Fire, OMD, HGich.T, 1000 Robota, Grinderman, Future Islands, Mutter u. a.; Nachbericht zu Matthew Herbert presents »One Club« im Robert Johnson in Offenbach

144 **REAKTIONEN**

146 **SPEX VOR 28 JAHREN**
Andy McCluskey (OMD) spricht mit Ralf Behrendt über den Kapitalismus

008 **IMPRESSUM**

BECK'S MUSIC EXPERIENCE

JOIN THE BECK'S MUSIC EXPERIENCE 2010!

6.11.10 BERLIN / STATION

MIT PHOENIX + SPECIAL GUESTS

SICHER DIR DEINEN PLATZ AUF DER GÄSTELISTE
BECKS.DE

BEWIRB DICH MIT DEINER BAND ALS BECK´S
EUROPEAN NEWCOMER UND SEI DABEI
MYSPACE.COM/BECKSMUSIC

EDITORIAL

Loveparade, Berlin 2000 (Foto: Max Dax)

Vier Farben Schwarz

1. Duisburg heißt in unserer Sprache Doomsday. 21 Tote, über 500 Verletzte. Unser Mitgefühl den Hinterbliebenen und Traumatisierten.

2. Der amerikanische Modeschöpfer Rick Owens sagt in diesem Heft im Gespräch mit Jan Kedves über seine Lieblingsfarbe Schwarz: »Seien wir ehrlich: Jeder Mensch ist fasziniert vom Tod. Auf sämtlichen Magazintitelseiten der Welt sind Stars abgebildet, die sich mit Drogen an den Rand des Grabs bringen. Wir schauen ihnen gern dabei zu. Und jeder Mensch bremst auf der Autobahn, wenn es dort einen schweren Unfall zu sehen gibt – besonders, wenn es ein gutaussehender, noch junger Mensch ist, der dort im Sterben liebt.«

3. In unserer Titelgeschichte »Kunstsprache« über die Überwindung tradierter Erzählstrukturen im Theater und seinen Satelliten erzählen Christoph Schlingensief, René Pollesch und Monika Gintersdorfer davon, wie sie ihrer Textproduktion eine eigene Autorposition, eine unverwechselbare Sprache haben injizieren können. Fast ein Jahr lang zog es sich hin, bis Christoph Schlingensief schließlich nicht nur einwilligte, sondern tatsächlich auch zum Interviewtermin erschien. Obwohl der schwerkranke Theaterdramaturg, Film- und Opernregisseur in der Vergangenheit viele Interviews gegeben hat, zögerte er mit der Zusage, sich erstmals ausführlich zu seiner Arbeit am Wortwerk, der Praxis des Schreibens zu äußern. Doch als die Entscheidung dann schließlich gefallen war, gab es kein Halten mehr.

Schlingensief erlaubt tiefe Einblicke in die Privatheit des Schreibens: »In der Nacht herrschen einfach ein anderer Sound und eine andere Energie. Spirituell gesprochen, gibt es weniger Schwingungen und weniger Theater, es ist ruhiger, das Telefon klingelt nicht. Und psychisch gesprochen, fällt es mir leichter, meinen Gedanken freien Lauf zu lassen, wenn ich weiß, dass die Menschen um mich herum pennen. Es war immer ein sehr befreiender Augenblick, nächtens zu realisieren: Keiner um mich herum, ich kann loslegen.«

Dass Helene Hegemann, deren vieldiskutierter Roman »Axolotl Roadkill« zu den Bestsellern dieses Jahres zählt, keine Theaterfrau ist, hat uns nicht davon abgehalten, sie als vierte Stimme der »Kunstsprache« zum Schwerpunkt Theater einzuladen. In ihrem ersten ausführlichen Interview erzählt sie, wie der Besuch einer Pollesch-Inszenierung vor sechs Jahren ihr Leben und vor allem ihren bewussten Gebrauch von Sprache veränderte. Umgekehrt entpuppt sich die 18-jährige Tochter des Dramaturgen Carl Hegemann als Referenz- und Angelpunkt der Aussagen Polleschs und Schlingensiefs – mehrfach wird sie als positives Beispiel eines Umgangs mit Quelltexten genannt, wie er am Theater Gang und Gäbe ist. Und nicht nur dort.

4. Martin Hossbach, seit Mai 2007 Redakteur, Chef vom Dienst und schließlich Booker der Spex-Live-Konzerte in Berlin, Hamburg und Köln, verlässt Spex. Hinter den Kulissen hat Martin in den vergangenen dreieinhalb Jahren in unermüdlicher Arbeit Laufwege, Kommunikationsabläufe und Produktionsstrukturen etabliert. Vor den Kulissen war er verantwortlich für einige der großen Geschichten in Spex, so die Titelstorys zu den Pet Shop Boys und Robbie Williams, aber auch die Interviews mit Bernard Sumner oder Morrissey. In dieser Spex interviewte Martin Hossbach die Elektropop-Veteranen Andy McCluskey und Paul Humphreys von OMD für das »Vorspiel«. Reisende soll man nicht aufhalten, daher an dieser Stelle, im Namen der gesamten Redaktion: Martin, viel Erfolg in der Zukunft. Wibke Wetzker ist neue Chefin vom Dienst.

Max Dax

SPERRY
TOP-SIDER

AN AMERICAN ORIGINAL SINCE 1935

www.sperrytopsider.com

MITARBEITER DER AUSGABE

Elias Kreuzmair

1989 war für Elias Kreuzmair ein einschneidendes Jahr: Zuerst wurde ihm eine Schwester geboren, und dann wurde der damals dreijährige Elias von seinen Erziehungsberechtigten auch noch aus seinem Geburtsort München in ein niederbayerisches Dorf umgesiedelt. Seither verfolgte ihn eine seltsame Sehnsucht nach der bayerischen Landeshauptstadt. Sie überkam ihn, wenn er den Klavier-Etüden seines Vaters, eines Halbtags-Jazzpianisten, lauschte oder auch bei dem Song »Wir kommen um uns zu beschweren« der Band Tocotronic. Da es auf dem Land allerdings recht wenig Menschen gab, deren Fernweh über das benachbarte Passau hinaus reichte, war Elias mit seiner München-Sehnsucht schon ein Exot. Sein Studium der Literaturwissenschaften konnte er folglich nirgendwo anders beginnen als in ebenjener Stadt. Am Schreibtisch in München entstand auch der Artikel über 1000 Robota für diese Spex.

Robert Misik

Robert Misik wurde vor 44 Jahren in Wien geboren und hängt da immer noch rum – die Neunziger hat er allerdings in Berlin verlebt. Heute arbeitet er als freier Autor (u.a. für taz und den Wiener Falter), Blogger (www.misik.at), Sachbuch-Schreiber und Essayist. Außerdem hält er Vorträge, und eine wöchentliche Videoblog-Kolumne auf der Website des Wiener Standard hat er auch. Gelegentlich dilletiert er am Theater, aber da spielt er dann meistens sich selbst. Dabei war ihm die Multimedialität nicht in die Wiege gelegt: Vor zwanzig Jahren begann Misik sein Journalistenleben bei der Arbeiter-Zeitung, dem »Zentralorgan« der SPÖ. Neuerdings ist er auch Mitglied im »Circle of Friends« des Berliner Polit-Think-Tanks Das Progressive Zentrum. Im Vorjahr erhielt Robert Misik den »Österreichischen Staatspreis für Kulturpublizistik«. Sein Beitrag für den Campus-Band »Kapitalistischer Realismus« ist in dieser Spex-Ausgabe zu lesen.

Per Zennström

Per Zennström fühlte sich schon immer vom Facettenreichtum der Fashion-Fotografie angezogen: Popkultur, das Kreieren von Images, die Jagd nach neuen Ideen, all das faszinierte den Schweden von frühster Jugend an, und schließlich findet Mode immer im Hier und Jetzt statt. Per studierte also an der School of Photography in Göteborg, übernahm danach eine Assistenz beim Meisterfotografen Björn Keller, arbeitete einige Zeit als Freelancer in New York, u.a. für Steven Meisel, und zog 1992 nach Paris. Nach 13 Jahren als Fotograf in der Mode-Metropole und Aufträgen für Dior, Guy Laroche, Nina Ricci und Absolut Vodka kehrte er Frankreich den Rücken, um fortan Berlin seine Heimat zu nennen. Seinen Style bezeichnet er als »edgy elegant«; in diesem Sinne hat er auch die Modestrecke mit seiner Landsmännin, der Pop-Roboterin Robyn für diese Ausgabe umgesetzt. Zu betrachten ab Seite 54.

NEUES VON UNSEREN AUTOREN

Stephan Geene

»After Effect«

(Filmgalerie 451)

»Wie machen sich die jungen Tiere?«, fragt die Künstlerin (Sabine Timoteo) den Fotografen (Tamer Yigit) in Stephan Geenes amüsantem No-Budget-Satyrspiel »After Effect«, das in der Big-Budget-Welt der Berliner Werbeagenturen angesiedelt ist. »Wieso ist für dich Universal etwas anderes als Spex?«, fragt der Regisseur seine Produzentin und Darstellerin Esther Buss. Wie die Antwort der Spex-Autorin lautet, erfährt man im »Making of« der unlängst veröffentlichten DVD.

Dominikus Müller, Kito Nedo

»Mit dem Townhouse leben«

www.pro-qm.de oder www.kaihoelzner.de

Bezug nehmend auf Tom Wolfes Abrechnung mit den Ideen des sozialen Wohnungsbaus haben die Spex-Autoren Dominikus Müller und Kito Nedo den neo-bourgeoisen Bauboom in Berlin unlängst in einer Diashow in der Galerie Kai Hoelzner thematisiert. Begleitend zu dieser Ausstellung ist eine Publikation erschienen, die neben Fotografien der Berliner Künstlerin Nine Budde auch einen Essay enthält, in dem der Architekt Robert Burkhardt den Ursprüngen der Townhouse-Kultur nachgeht.

Christoph Twickel

»Gentrifidingsbums oder Eine Stadt für alle«

(Edition Nautilus)

Das Hamburger Gängeviertel ist für Spex-Autor Christoph Twickel nicht nur eine Bastion im Kampf gegen Investorenarchitektur und Verdrängungsmechanismen, es ist auch ein institutionalisierter Ort, an dem linke Gedanken und Utopien konserviert werden. Twickel ist Protagonist und journalistischer Begleiter der »Recht auf Stadt«-Bewegung und versammelt in diesem Buch Beiträge zum Thema Gentrifizierung und Widerstand.

Robert Misik

»Anleitung zur Weltverbesserung. Das machen wir doch mit links«

(Aufbau-Verlag)

»Wir‹ haben über unsere Verhältnisse gelebt, so dass ›wir‹ jetzt ganz viel sparen müssen – auf Kosten der einfachen Leute? Es kann schon sein, dass irgendjemand über meine Verhältnisse gelebt hat. Aber ich war es nicht«, schreibt Robert Misik. Der ›moderne Linke‹ und Gewinner des Bruno-Kreisky-Preises für das politische Buch 1999 streitet in seinem neusten Werk für eine gerechte Gesellschaft und stabile prosperierende Ökonomie.

IMPRESSUM

VERLAG
piranha media GmbH, Sandstr. 3, 80335 München

HERAUSGEBER
Alexander Lacher (Anschrift: siehe Verlag)

VERLAGSLEITUNG
Petra Lengnick (petra.lengnick@piranha-media.de)
Matthias Brestrich, stv. (matthias.brestrich@piranha-media.de)

REDAKTION
Spex, Köpenicker Str. 178 / 179, 10997 Berlin
vorname.nachname@spex.de
www.spex.de

CHEFREDAKTION *(verantwortlich)*
Max Dax

CHEF VOM DIENST
Martin Hossbach (bis 05.08.)
Wibke Wetzker (ab 06.08.)

REDAKTION
Print: Jan Kedves (Textchef), Wibke Wetzker
Online: Walter Wacht
Modestrecke: Jozo Juric
Ressortleiter Mode: Jörg Sauer

ART DIRECTION
Mario Koell

LAYOUT & GESTALTUNG
Patrick Klose, Mario Koell

LEKTORAT
Ralf Chudoba

AUTORINNEN UND AUTOREN DIESER AUSGABE
Christoph Braun, Esther Buss, Robert Defcon, Lukas Dubro, Philipp Ekardt, Ulrich Gutmair, Sebastian Hammelehle, Thomas Hübener, Gerd Janson, Gunnar Klack, Holger Klein, Ralf Krämer, Elias Kreuzmair, Nina Lacher, Aram Lintzel, Michael Lutz, Robert Misik, Joachim Ody, Oskar Piegsa, Andreas Reihse, Barbara Schweizerhof, Georg Seeßlen, Stephan Szillus, Christoph Twickel, Anne Waak, Markus Weckesser

FOTOGRAFINNEN UND FOTOGRAFEN DIESER AUSGABE
Volker Beushausen, Yves Borgwardt, Inga Danysz, Markus Feger, Reinier Gerritsen, Frank Johannes, Norman Konrad, Christoph Müller-Girod, Roland Owsnitzki, Andreas Rentz, Oliver Schultz-Berndt, Asger Sesingø, Per Zennström

ANZEIGEN
Jörg Sauer (Gesamtanzeigenleitung, Anschrift: siehe Verlag)
Tel: 089 30 77 42-11, Fax: 089 30 77 42-33

Martin Hossbach (Heft-CD)
martin.hossbach@spex.de

Thorsten Herte (Event)
thorsten.herte@piranha-media.de

Julia Reisewitz (Leitung Anzeigendisposition, Anschrift: siehe Verlag) Tel: 089 30 77 42-35

MARKETING & SALES
Martin Grüter (Leitung, verantwortlich) Tel: 0221 579 78-01
martin.grueter@piranha-media.de

ABONNEMENT-VERWALTUNG
Joint Forces Media GmbH, Köpenicker Str. 178/179, 10997 Berlin, Tel: 030 69 59 72 30, Fax: 030 69 59 72 40, abo@jfmedia.de

DRUCK
Dierichs Druck+Media GmbH & Co. KG, Frankfurter Str. 168, 34121 Kassel

DE CECCO dal 1886

VERTRIEB
MZV Moderner Zeitschriften Vertrieb GmbH, Breslauerstr. 5, 85386 Eching, Tel: +49-089-319 06-0, Fax: +49-089-319 06-13

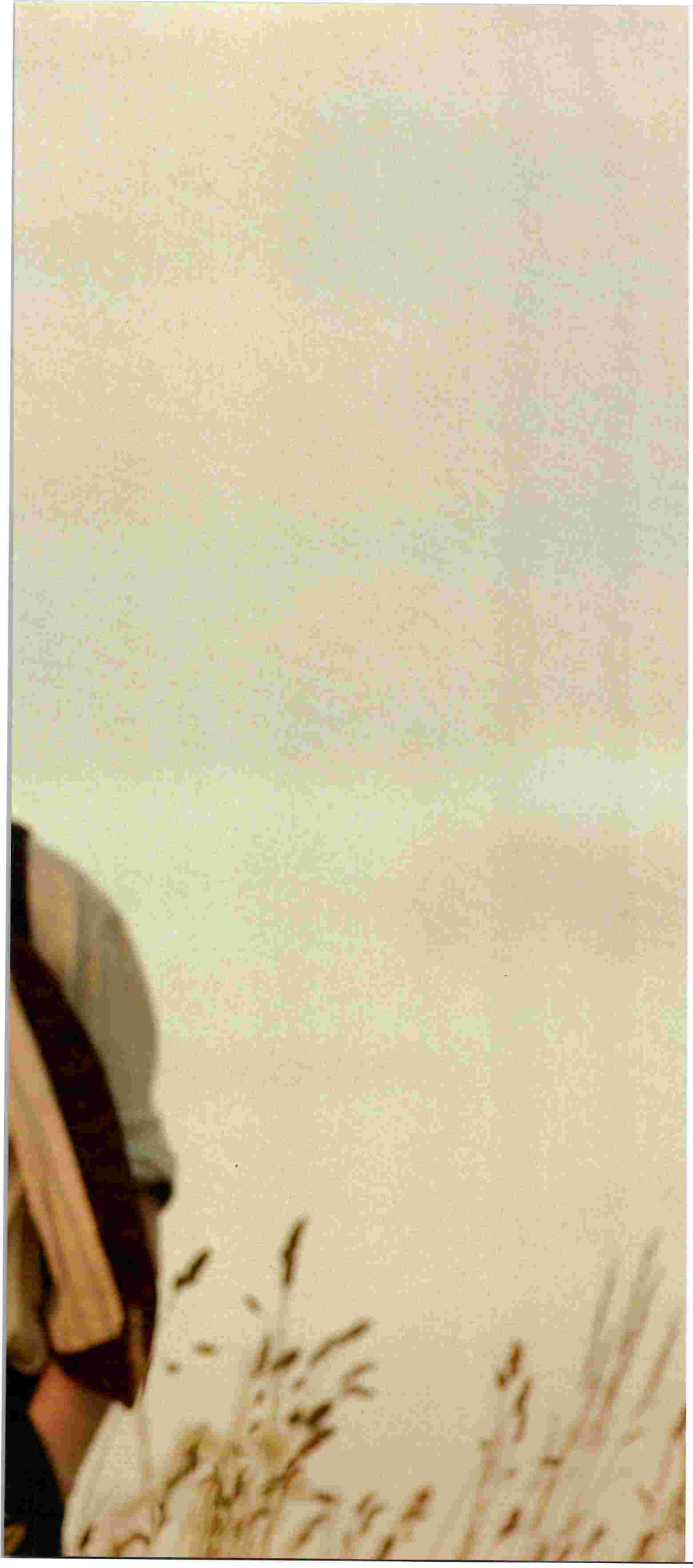
© 2010 SPEX / piranha media GmbH. Der Nachdruck unserer Artikel und Bilder – auch im Internet – ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet. Namentlich gekennzeichnete Beiträge geben nicht unbedingt die Meinung des Verlagshauses oder der Redaktion wieder. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Aufträge zur Erstellung von Fotos und Texten werden schriftlich erteilt. Erscheinungsweise: 6 Ausgaben pro Jahr. Abonnement für 1 Jahr: Inland EURO 30,- / Ausland EURO 42,-; Abonnement für 2 Jahre: Inland EURO 60,- / Ausland EURO 84,-, jeweils inkl. Porto und MwSt. Anzeigenschluss SPEX 11+12/2010: 29.09.2010, EVT: 22.10.2010. Es gilt die Anzeigenpreisliste 2010.

photo: alexander basile

WWW.CARHARTT-WIP.COM

carhartt®

© Carhartt inc. U.S.A. ® carhartt and carhartt logo are registered trademarks of Carhartt Inc., Dearborn, Mi 48121, U.S.A.



HURTS
MODULAR GEBAUTER HYPE

TEXT: WALTER W. WACHT **FOTO:** YVES BORGWARDT

Ihr Look ist Spiegelbild unserer Zeit: Hurts, ein neues Popduo aus Manchester, setzen in puncto Outfits, Frisur und Körpersprache nicht auf einen spezifischen, für sie vorbildhaften Stil, den es als Retro-Phänomen wiederzukäuen gelte, sondern auf viele Stile gleichzeitig: der deutsche Arbeiter der Zwanziger, die Popper und New Waver der Achtziger und schließlich das smarte, von Schwulen gestylte, aber eben nicht schwul machende Männerbild, wie man es dieser Tage in Stilzeitschriften wie Fantastic Man vorgeführt bekommt. Sänger Theo Hutchcraft und Keyboarder Adam Anderson kombinieren bestechend strenge Seitenscheitel und Silberkettchen mit einer schnörkellosen Garderobe samt zugeknöpften Hemdkrägen. Hutchcraft, die eine Hälfte von Hurts: »Gerade erst hatten wir ein Shooting mit der italienischen Vogue. Es ist faszinierend zu sehen, wie professionell und ergebnisorientiert man dort arbeitet.« ›Ergebnisorientiert‹ – so neoliberal wie ihre Faszination für reibungslose Arbeitsabläufe klingt auch die Musik von Hurts. Ihr Synthiepop entsteht am Reißbrett, kühl zusammengeklaut. Das funktioniert besonders gut in England, spätestens seit es dort mit Fußball und Wirtschaft bergab geht. Was man dort früher einmal einen Hype nannte, setzt sich heute modular zusammen aus besagtem Look und musikalischer Rosinenpickerei, die im Falle Hurts bis – und auch kein Stück weiter als – in die frühen Achtziger führt. Wir hören: Ultravox, Spandau Ballet, Tears For Fears, Annie Lennox, Rick Astley, ganz wenig Andy Bell. Wir denken: ganz schön dreist. Doch das Überphänomen der nuller Jahre, sich durch den Zugriff auf die freien Archive arbiträr selbst zu definieren, führt bei Hurts eben nicht zu Authentizismus. Dafür designen die beiden ihren Sound zu bereitwillig auf eine Weise breitwandig, glatt, rauschfrei und überhaupt so frei von Merkwürdigkeiten, wie man es in den Achtzigern noch gar nicht hinbekam. Wunder der Technik.

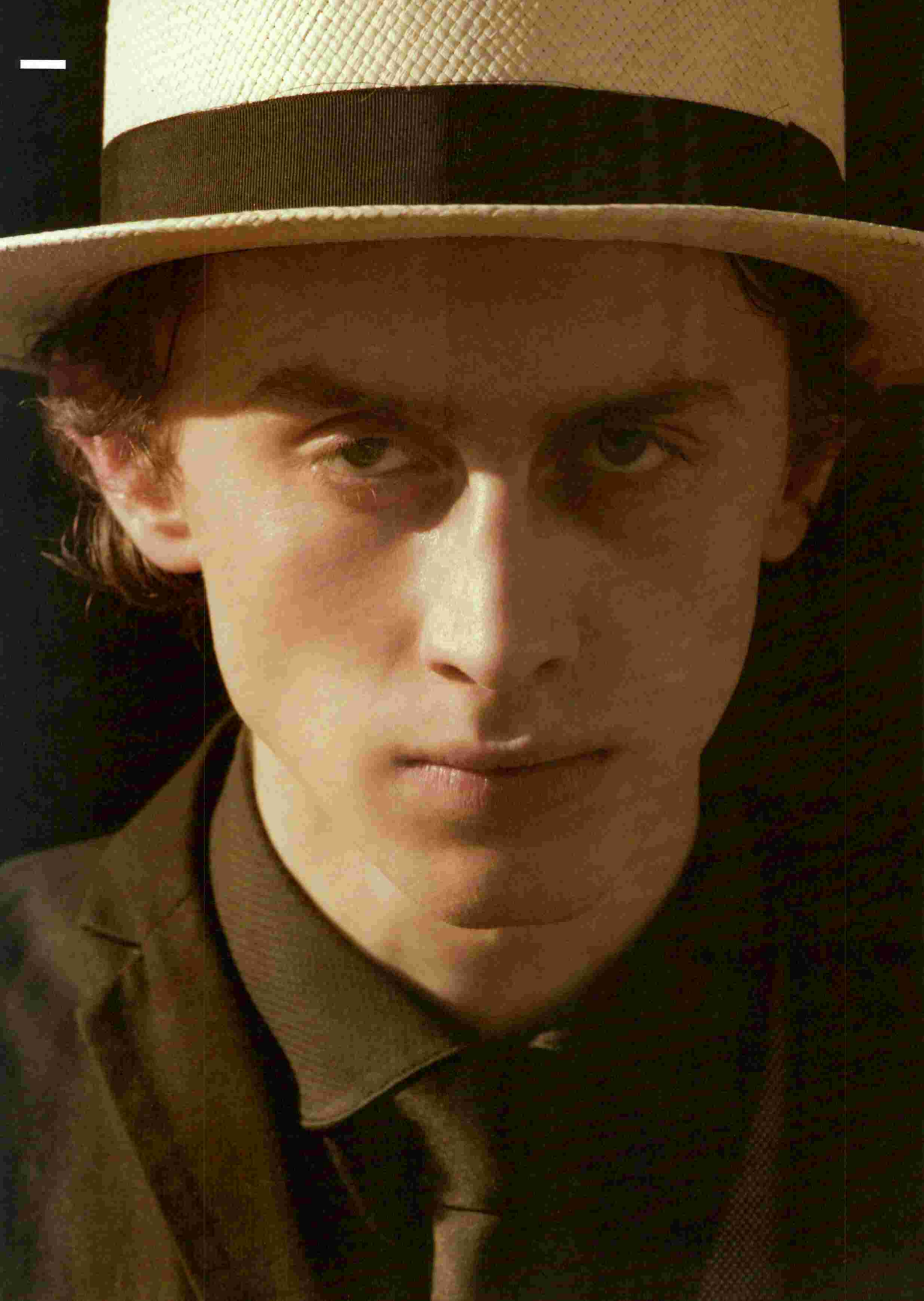
Hurts *»Happiness«*
(Four Music / Sony) 27.08.10

ALOE BLACC
POLITIK DES ALTEN SOUL

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTO:** NORMAN KONRAD

»Wusstest du, dass die Leichen von Vietcong-Kämpfern in Vietnam doppelt so schnell verwest sind wie die der GIs?«, fragt Aloe Blacc. »Schon damals haben wir unsere Körper mit Konservierungsstoffen vollgepumpt.« Blacc, selbsterklärter »entertainer and educator«, kennt den Vietnamkrieg zwar nur aus Erzählungen. Trotzdem klingt sein neues Album »Good Things« stark nach der Zeit zwischen Tet-Offensive und US-Truppenrückzug, sprich nach den Jahren '68 bis '73, als die Soulmusik politisch wurde. Auf seinem Debüt »Shine Through« vor vier Jahren hörte man den Kalifornier noch über eklektische Tracks aus Synthesizern, Salsa und Straßengeräuschen abwechselnd singen und rappen. Doch nun hat Blacc den postmodernen für einen rekonstruktiven Ansatz aufgegeben. »Ich wollte mehr Hörer erreichen«, sagt Blacc, »deswegen beschränke ich mich auf Soul, der durch seine Melodien leicht zugänglich ist und Raum für Botschaften lässt.« Bestes Beispiel für die Neuausrichtung ist »I Need a Dollar«, ein Ohrwurm mit Staccato-Klavier und smoothen Bläsersätzen, der von Armut und Sucht erzählt und als Titelsong der HBO-Serie »How to Make It in America« schon zum Hit wurde. Gekonnt verbindet Blacc auf »Good Things« die Wärme von Bill Withers Stimme mit dem politischen Bewusstsein Marvin Gayes, covert Velvet Underground (»Femme Fatale«) und zitiert Gil Scott-Herons Spruch »The revolution will not be televised«. In Zeiten von Cyber-Warfare und YouTube klingt das fast nostalgisch. Und es ist nicht das einzige Mal, dass sich beim Hören der Verdacht aufdrängt, es gehe neben Retro-Musik auch um Retro-Politik. Blacc widerspricht: »Es ist naiv zu glauben, dass die kommende Revolution für Kameras sichtbar sein wird. Wir brauchen einen mentalen Umbruch, bevor sich Mutter Erde an ihren Kindern rächt.« Dann redet er nicht mehr von Vietnam, sondern von Massentierhaltung und der Ölpest – und klingt auf einmal doch sehr ›21st century‹.

Aloe Blacc *»Good Things«*
(Stones Throw / Groove Attack) 24.09.10



1000 ROBOTA
DAS LIED VOM FEINEN MENSCHEN

Ihre Worte besitzen Widerhaken, ihr Sound ist der Rockmusik längst entwachsen: Die Posterboys des deutschsprachigen Post-Punks 1000 Robota haben sich auf ihrem neuen, zweiten Album »Ufo« ihren jugendlichen Zorn bewahrt und setzen auf bewusste Widersprüche. Die geteilten Meinungen sind vorprogrammiert.

TEXT: OSKAR PIEGSA **FOTOS:** YVES BORGWARDT
STYLING: SASKIA SCHMIDT

»Ein Gespenst brüllt aus unseren Lautsprechern. Das Gespenst heißt European Rich Kid. Es singt sich schmutzige Lieder von seiner blütenweißen Seele«: So schreiben Ja, Panik in dem Manifest, das sie im September 2007 mit ihrem zweiten Album »The Taste and the Money« veröffentlichten. Der Name des Gespensts könnte 1000 Robota lauten: Drei hippe Abkömmlinge reicher Eltern ziehen aus, um Revolution zu machen.

1000 Robota sprechen von sich selbst gerne als eine der wenigen zeitgenössischen Bands mit Haltung – zu denen sie auch Ja, Panik zählen. Dabei beziehen die Österreicher wesentlich bestimmter Position, etwa wenn es um Fragen des Feminismus geht, auch bedienen sie sich mit dem Manifest einer dezidiert politischen Äußerungsform. Anstoß nimmt daran niemand, im Gegenteil: Ja, Panik gelten als ›everybody's indie-darling‹. Mit ihren oft spielerisch funktionierenden Collagen-Texten könnte man sie glatt für die netten Germanistik-Studenten von nebenan halten. 1000 Robota dagegen polarisieren, indem sie die Pose des working class hero einnehmen und dazu Hipster-Outfits tragen.

Ihr aktuelles Statement zur Lage der Nation klingt so: »Es wird nur noch gebuddelt wie die Schweine auf dem Feld, die sich um die letzte Rübe boxen. Mit dieser Sache kann man schwer leben, wenn man ein feiner Mensch ist«, sagt Anton Spielmann, Sänger der Band. Es ist diese Mischung aus Derbheit, Arroganz und jugendlichem Zorn, welche die anfängliche Zuneigung für 1000 Robota bei so manchem in Ablehnung hat umschlagen lassen. Sie führte nicht nur dazu , dass dem Trio 2008 nach einem an Eitelkeiten gescheiterten Interview im Intro-Magazin Schläge angedroht wurden, sondern auch dazu, dass Tomte-Sänger Thees Uhlmann die Band bei einem Festivalauftritt mit den Worten schmähte, das Geld ihrer Eltern stinke bis auf seine Bühne. Auf ihrem neuen, zweiten Album »Ufo« fühlen sich 1000 Robota in einem Hidden Track nun sogar bemüßigt, die Fehde mit Tomte fortzuführen: »Das Geld meiner Eltern stinkt bis auf deine Bühne, oder was? / Was fällt dir eigentlich ein? / Du kleines fettes Schwein / Mein Vater fährt Busse / Meine Mutter ist doch auch egal / Manche kommen von der Straße / und Idioten wie du sehen es nicht«. Dies ist einer der seltenen Fälle, in denen 1000 Robota auch in ihren Songtexten so ausfallend werden wie hin und wieder Journalisten gegenüber.

Nur der Zorn bleibt der gleiche: Zeugte auf ihrem ersten Album »Du nicht Er nicht Sie nicht« die Passage »Sie trinken diese Säfte / und spenden die Moneten / Wir sitzen in der Ecke / und lenken die Raketen / mitten in ihr Herz« im Stück »1 2 3 4 5 6 7« vom Widerwillen dem gegenüber, was man einmal ›herrschende Verhältnisse‹ getauft hat, leistet nun auf »Ufo« dasselbe der Song »Glück«. In ihm heißt es: »Hamburg brennt / ja, ja, blabla / Ihr wollt es gar nicht / ihr wollt nur euch und euer Glück«. Es ist ein unverbrauchter, jugendlicher Zorn, der hier in romantischer, fast naiver Weise seinen Ausdruck findet. Die Texte sind in einer Einfachheit verfasst, die manchmal fast ungelenk wirkt, sodass man

1000 Robota entweder lyrisches Unvermögen unterstellen oder ihnen attestieren möchte, auf dem Weg zu einer ganz eigenen Poetik zu sein. Sätze wie »Lieber mach ich mir 1000 Feinde / als mit dir falsche Freunde« oder »Doch es ist klar / man muss sich trauen / Ihr habt die Kraft / etwas zu bauen« lösen zunächst den Reflex aus, der Band adoleszenten Sprachverfall vorzuwerfen. Andererseits bleiben genau solche Formulierungen hängen: Es sind Worte mit Widerhaken. Und hat nicht eine andere Hamburger Band, bevor sie sich ihren heutigen Widerstands-Romantizismen hingab, mit banal-genialen Alltagsbeschreibungen à la »Jungs, hier kommt der Masterplan« die Zukunft der deutschsprachigen Rockmusik begründet?

Der Sound von 1000 Robota dagegen ist auch auf »Ufo« der Rockmusik schon längst entwachsen. Die Fixpunkte heißen zwar immer noch Post-Punk und New Wave, und die Gitarren-Akkorde sind genauso treibend wie auf »Du nicht Er nicht Sie nicht«, aber sie werden nicht mehr mit aller Wut durch die Songs geprügelt. So wie sich die Perspektiven vom Jugendlichen über den »Held und Macher« bis zu »Alter Mann« in den Texten vermehrt haben, hat auch die Musik an Facetten hinzugewonnen. Nicht nur, weil 1000 Robota sich in »Held und Macher« auch einmal eine Geige erlauben, sondern vor allem, weil sie sich Zeit lassen. Nicht umsonst ist »Ufo« bei der gleichen Anzahl von Songs doppelt so lang wie sein Vorgänger. 1000 Robota lassen die Gitarre jetzt minutenlang nach der richtigen Form suchen und setzen klangliche Kontrapunkte zum Text – um sozusagen die Geburt des feinen Menschen aus der Musik vorzubereiten.

Wer das ist, der feine Mensch? »Ich habe das Gefühl, die Leute haben nur noch Fäuste. Wir wollen erreichen, dass sie nicht ganz so stumpf werden, sondern ein feines Gefühl entwickeln«, sagt Anton Spielmann. Ein feines Gespür wofür? Vielleicht hilft hier ein kleiner Exkurs: Es gibt ja auch andere junge Bands ›mit Haltung‹. Zum Beispiel die Audiolith-Clique um Frittenbude und Egotronic mit ihrem »Provinz-Aktivismus« zwischen »Lob auf die Party« und »Hass auf die Leitkultur« (vgl. Spex #327). Sie schleudern Nazis und Faschisten einfach »Hass Hass Hass« entgegen und wünschen sich dafür »Bass Bass Bass«. Die Disco rettet die Jugend vor der Welt. Das wird in anderer Weise auch bei 1000 Robota ausgiebig betrieben: »Also tanz, tanz, tanz, tanz, tanz, tanz / schenk uns diesen trostlosen Glanz« heißt es in »Du gewinnst« oder »Ich will halt so da sein / und mit dir langweilig sein / Das war so / das ist so / das bleibt so / Ab in die Disco« (in »Nicht so und nicht so«). Der Unterschied zu den Audiolith-Bands ist, dass der feine Mensch nicht der ist, der auf der Anti-Nazi-Demo den Stein in die Hand nimmt. Der feine Mensch ist jemand, der die Gedanken dreimal wendet, bevor er anpackt. 1000 Robota kommen in einer ganz bestimmten Situation der Jugend zu dieser Figur: Ihre Generation wird von der lähmenden Übermacht der Sachzwänge bestimmt. Die Bologna-Reform an den Universitäten, die Lernzeitverkürzung an den Schulen und das Hetzen von Praktikum zu Praktikum führen bei immer mehr sogenannten Volljährigen zu einer immer blinderen Ausrichtung auf das zukünftige ökonomische Auskommen.

»WIR SAGEN DAS GEGENTEIL DESSEN, WAS WIR WOLLEN, UND HOFFEN, DASS DIE LEUTE WIEDERUM DAS GEGENTEIL TUN.«

Dem wird bei 1000 Robota das Private gegenübergestellt, der kleine Kosmos des Clubs, die Freunde. »Ich lebe dieses Leben / und ich liebe es mit euch / Ich bange um mein Leben / und ich bange auch um euch«, singt Spielmann auf »Ufo« im Stück »Wirst du interessant«. Der Widerwille, den Sachzwängen zu gehorchen, wird in den Willen zum Selbstzweck transformiert. Wenn man die Aussage ihrer beiden Alben »Du nicht Er nicht Sie nicht« und »Ufo« zusammenfassen würde, sagt Spielmann, wäre das etwas wie: »Glaub an dich selbst – lass dich nicht verarschen.«

1000 Robota stellen das Individuum in den Mittelpunkt, nicht ›das System‹, die Anderen. Deswegen polarisiert diese Band, denn sie gibt uns einen Widerspruch auf: Auf den Platten geben sie sich defensiv, introvertiert und sensibel, in Interviews gerne offensiv und extrovertiert. Dazu gehören auch ihre Hipster-Uniformen – an ihnen soll der feine Mensch zu erkennen sein: gepflegte Frisuren, die freilich wesentlich weniger revolutionär wirken als die seitlich ins Gesicht fallenden Ponys von Tocotronic damals zu Grunge-Zeiten, dazu Röhrenjeans und schwarze oder karierte Hemden. Es ist nur konsequent, dass auf dem Cover von »Ufo« niemand anderes zu sehen ist als 1000 Robota selbst, fotografiert vom Starporträtisten Jim Rakete, der sich seit seinen ikonischen NDW-Zeiten an geschmackvolles Schwarzgrauweiß hält. Sie sind die Posterboys des deutschsprachigen Post-Punks, ausgestattet mit einer etwas vagen politischen Botschaft. Teil einer Jugendbewegung? »Nein«, sagt Spielmann, »wir möchten keine Jugend generieren. Wir möchten keine Führer sein.« »Ja«, sagt Spielmann, »wir sagen auf ›Ufo‹ manchmal das Gegenteil dessen, was wir wollen, und hoffen, dass die Leute wiederum das Gegenteil dessen tun.« Zum Beispiel, wenn er in »Glück« singt: »Ihr seid keine Jugend / und kein Phänomen.«

Bei 1000 Robota ist die übliche Schizophrenie, die sich ergibt, wenn Musiker über ihr Werk sprechen, ein wenig größer als sonst. Denn wenn die Jugend in den Songs im Plural angesprochen wird, diese Geste von der Band aber gleichzeitig zurückgewiesen wird, kann man das nur auf eine Weise verstehen: Das Kunstwerk, die Songs müssen isoliert betrachtet werden. Sie erlauben es 1000 Robota, das ›man‹ einer Bewegung vorwegzunehmen, sich als Teil von etwas zu betrachten, was es noch nicht gibt. Die Hörer sollen ein »filigranes Bewusstsein« ausbilden und sich zu »feinen Menschen« entwickeln, sprich: Sie sollen sich nicht alles gefallen lassen und einen Blick für die Zusammenhänge behalten. Bei aller arroganten Widerborstigkeit von 1000 Robota: Ein schöner Traum ist das.

1000 Robota *»Ufo«*
(Buback / Indigo / Finetunes) 03.09.10

LEVI'S® CURVE ATTACK TOUR

KELIS

OKTOBER 2010

RED-TAB.COM
FACEBOOK.COM/REDTABCOM

THIS
IS
A
PROMO
TIONAL
IMAGE

ARCADE FIRE
ENTSCHEIDENDE SCHRITTE IN RICHTUNG EPOS

Ihr Weg ins Stadion führt Arcade Fire in die Nähe von U2 und Bruce Springsteen. Auf ihrem neuen Album »The Suburbs« entledigen sich die Kanadier aller Verschrobenheiten – als Ausgleich bieten sie Gesten der Freundschaft, die sich jedoch als gängige Marktlogik entpuppen. Sebastian Hammelehle über eine prototypische Erfolgsband, die ihre Karriere strategisch plant.

TEXT: SEBASTIAN HAMMELEHLE **ORIGINALFOTOS:** CITY SLANG

Eines der Konzerte zur Präsentation ihres neuen, dritten Album »The Suburbs« gaben Arcade Fire Anfang Juli 2010 im Casino de Paris – nicht, weil sie die Stadt so sehr lieben, sondern weil François Chevallier hier gelebt hatte, weil er hier an Grippe gestorben war, weil seine Eltern hier noch immer wohnen. Chevallier war der Sound-Ingenieur der Band, er hatte den typischen Arcade-Fire-Klang mitformuliert. Man könnte das Konzert zu seinen Ehren als rührende, private Geste der Musiker um Win Butler und Régine Chassange betrachten, wäre nicht auch das Album »The Suburbs« François Chevallier gewidmet und hätten Arcade Fire nicht auch im Umfeld ihres Pariser Auftritts deutlich erwähnt, dass es ihnen weniger darum gehe, das Album zu bewerben, sondern die Eltern von Chevallier zu besuchen.

Anders als beispielsweise der spanische Nationalspieler Andrés Iniesta, der den entscheidenden Treffer bei der Fußball-Weltmeisterschaft seinem toten Freund Dani Jarque widmete, lässt sich die öffentliche Inszenierung der Trauer bei Arcade Fire nicht vom kommerziellen Anlass, in diesem Fall der Plattenpräsentation, trennen. Sie ist Teil eines komplexen Gesamtprodukts – und das Gesamtprodukt heißt: Arcade Fire. Die Gruppe bietet ihren Bewunderern eine einfache, übersichtliche, dabei aber weltumspannende Erzählung mit einer Handvoll Protagonisten und wiedererkennbaren Eckpunkten.

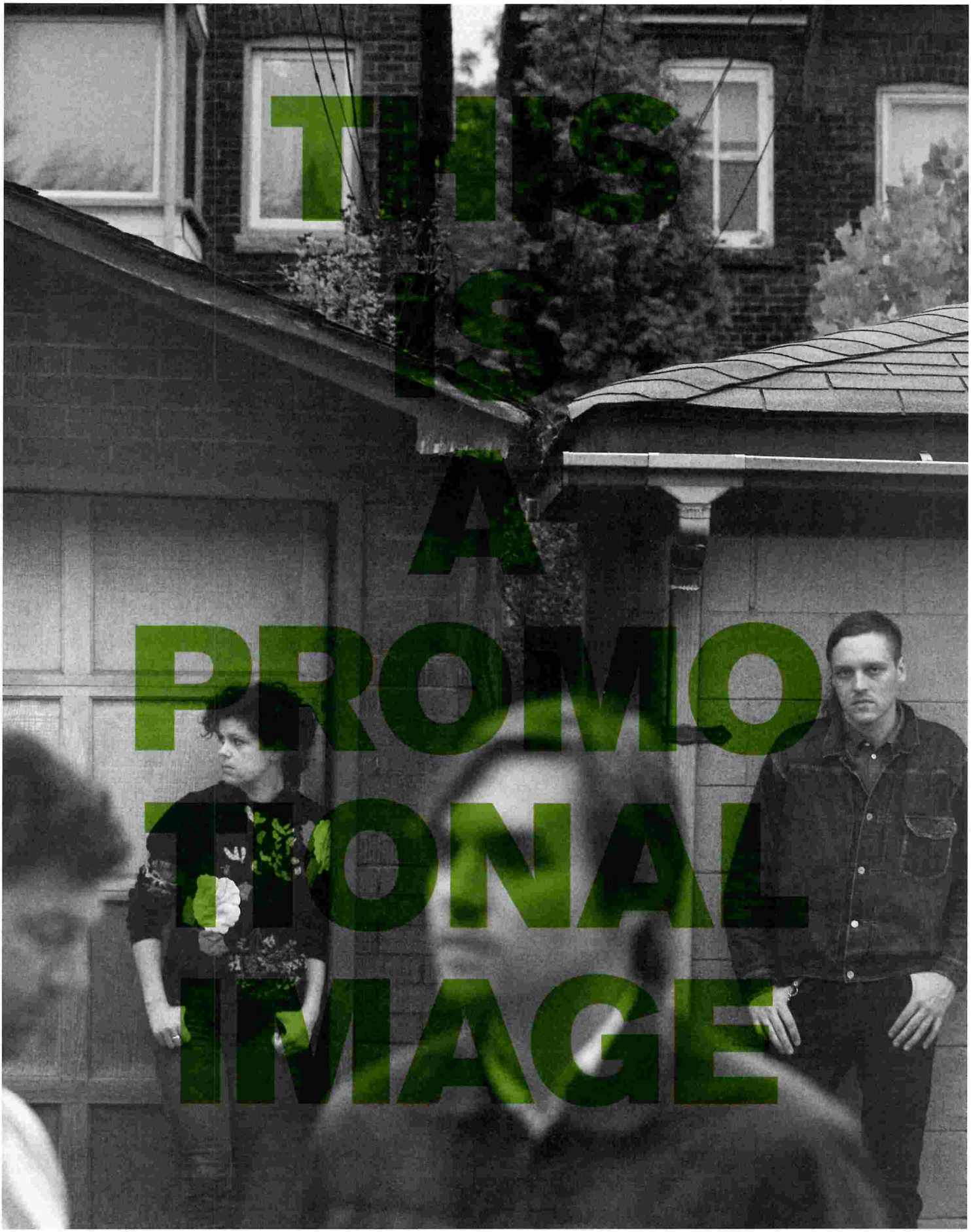
Da sind die Musiker, zuvorderst Win Butler und seine Frau Régine Chassange, sowie der kleine, zu Beginn der Geschichte fast noch blutjunge Bruder Will Butler, der Xylophon, Bass und die drollige Konzertina spielt. Da ist Haiti, das Dauerthema der Gruppe und Heimat der Vorfahren von Régine Chassange. Da ist Montreal, der exilartige Ort, an den sich der amerikanische Staatsbürger Butler zurückgezogen hat. Da ist Barack Obama, der Präsident, für den sich die Musiker eingesetzt haben. Und da sind die prominenten Fans Bono, Bowie, Springsteen, Chris Martin und David Byrne – und da ist eben auch François Chevallier, der Freund, dessen Tod posthum nun immerhin den Sinn bekommt, zur besseren Vermarktung einer Langspielplatte beizutragen. Das kann nicht jedes Schweinegrippe-Opfer von sich behaupten.

Wer, wie der NME kürzlich, die These verficht, es handele sich bei Arcade Fire um die »erste, wahre Band des 21. Jahrhunderts«, liegt nicht ganz richtig. Arcade Fire waren bislang ja nicht einmal eine klassische Band, sondern eher ein Ensemble aus einer Vielzahl von Instrumentalisten mit zwei herausgehobenen Zentralpersönlichkeiten. Ihr Verständnis von Produktion entspricht eher dem des klassischen Künstlers, der ein Werk erschafft, als dem des Popmusikers der Gegenwart, dem nicht viel anderes übrig bleibt, als Tracks in den Datenstrom zu setzen und zu hoffen, dass sie irgendwo ankommen. Arcade Fire wollen nicht loslassen, sondern festhalten.

Sie begegnen der multipolaren Vernetzung, dem digitalen Dauerflackern und der ständig wachsenden Beschleunigung des 21. Jahrhunderts mit einer Idee von Gemeinschaft, die sich auf die klassischen Epen der Menschheitsgeschichte (etwa die Artus-Sage) ebenso zurückführen lässt wie auf die amerikanische Tradition der Zivilisationsskepsis und der partiellen Weltabwendung in der Nachfolge Henry David Thoreaus (»Walden«) – dabei aber immer anschaulich und erzählbar bleibt.

Mac McCaughan, Musiker bei der längst klassisch gewordenen Indieband Superchunk und Chef des amerikanischen Merge-Labels, bei dem Arcade Fire ihre Platten veröffentlichen, lacht fast hysterisch zustimmend, wenn man ihn darauf anspricht, ob man Arcade Fire eigentlich noch als ›old school‹ bezeichnen könne oder ob sie nicht eher in einem geradezu vormodernen Sinn altmodisch seien. »›Old school‹, das wäre ja das klassische Vorgehen der Plattenindustrie. Vorab-Singles, B-Seiten, Promo-Video. Das alles machen Arcade Fire nicht. Wenn, dann sind sie ›really old fashioned‹.« Dass die Kleidung der Musiker und auch so manche der von ihnen benutzten Instrumente gelegentlich wie aus dem 18. Jahrhundert gefallen wirken, mag dem entsprechen.

Die Gruppe weigert sich, wie McCaughan berichtet, Vorab-Teaser, Bonustracks, Videoschnipsel herauszugeben. Musikjournalisten bekommen keine Rezensionsexemplare, der Plattenfirma ist so ein Gutteil der üblichen Promo-Möglichkeiten versperrt. Doch die wenigen Musikvideos, die es von Arcade Fire gibt, sind in ihrer auffälligen Ästhetik derart überdeutlich auf den optisch herausstechenden Mehrwert hin inszeniert, dass der Promo-


THIS
IS
A
PROMO
TIONAL
IMAGE

tion-Erfolg sich fast von alleine einstellt: Was gibt es für Marketingleute Besseres als eine Gruppe mit eindeutigem ›uniqe selling point‹?

Curt Keplin, Marketingmanager des Berliner Labels City Slang, das die Platten von Arcade Fire in Deutschland veröffentlicht, klingt deshalb fast zufrieden, wenn er sagt: »Die Zusammenarbeit ist speziell. Die Band noch spezieller. Die normale Promo-Marketing-Schiene bedient sie gar nicht.« Kann es in einer Welt, in der beinahe alles dem Marketing unterworfen ist, einen schlaueren Marketingtrick geben, als angeblich gar kein Marketing zu machen? Da wirkt es nur konsequent, dass Arcade Fire sich im Umgang mit den Medien äußerst zugeknöpft geben. Selbst, als der kanadische Ableger des weltbekannten Nachrichtenmagazins Time das Ensemble auf den Titel nahm, mochte Butler dem Blatt kein Interview gewähren. Spricht er doch einmal mit der Presse, gibt er sich einsilbig und vernuschelt und vor allem sehr, sehr ernsthaft. Wer die Kontrolle über die eigene Geschichte behalten will, muss den Medien eben reserviert entgegentreten – allzu schnell würden sich sonst Seitenstränge der Erzählung auftun, auf deren Fortgang Butler keinen Einfluss mehr hätte.

Doch es geht nicht nur um das Bild in den Medien – Mac McCaughan von Merge sagt: »Arcade Fire wollen die Kontrolle über alles behalten.« Dem entsprechen ihre Verträge mit der Plattenindustrie: Bekommt der Künstler normalerweise zwanzig Prozent des Gewinns und die Plattenindustrie den Rest, ist es im Fall von Arcade Fire umgekehrt. Die Industrie muss sich mit zwanzig Prozent des Gewinns begnügen. Der massive Rummel, der nach dem Debütalbum der Gruppe, »Funeral«, im Jahr 2004 einsetzte, hatte den Musikern die Verhandlungen leicht gemacht. Die angeschlagene Plattenindustrie hatte ihren Forderungen im Moment ihrer größten Krise nicht viel entgegenzusetzen – zudem waren Arcade Fire eines der wenigen neuen Projekte, das Anlass zur Hoffnung bot, ganze Alben und nicht nur isolierte Song-Downloads verkaufen zu können.

Die Drecksarbeit hinter den Kulissen besorgt Win Butler dabei nicht selbst: Manager der Gruppe ist Scott Rodger, der Mann, der auch Björk managt und der in der Branche als, so formuliert es Christof Ellinghaus, Geschäftsführer von City Slang, »verschlagener Hund« gilt. Die Londoner Times zählt Rodger und seine Firma Quest Management zu den zwanzig entscheidenden Akteuren im Musikgeschäft und schreibt: »Arcade Fire wandten sich an ihn, als ihnen klar wurde, dass sie einen Manager brauchen, der eine weltweite Kampagne steuern und orchestrieren kann.«

Zur Vorabwerbung für das Album »The Suburbs« verschickte Merge in den USA eintausend streng limitierte White-Label-12-Inches mit den beiden Songs »The Suburbs« und »Month of May« an vertrauenswürdige Plattenläden. In Glasgow tauchte ein Exemplar davon auf – angeblich das einzige auf dem gesamten europäischen Kontinent. Um die beiden Titel erstmals im Radio zu spielen, reiste eine Mitarbeiterin des Managements persönlich zur BBC – und packte die Platte nach der Ausstrahlung sofort wieder ein. Die Inszenierung ist bei Arcade Fire eben immer ebenso wichtig wie die Musik, gerade, weil es die Inszenierung offiziell gar nicht gibt. Auf der Homepage von Arcade Fire warb eine bescheidene, eingescannte handschriftliche Notiz dafür, »The Suburbs« vorzubestellen – die Belohnung für kaufwillige Fans: zwei Songs umsonst zum sofortigen Download. Auch hier setzt die Gruppe auf Gesten der Freundschaft, die sich als nichts anderes als gängige Marktlogik entpuppen.

Arcade Fire begegnen dem digitalen Dauerflackern des 21. Jahrhunderts mit einer Idee von Gemeinschaft

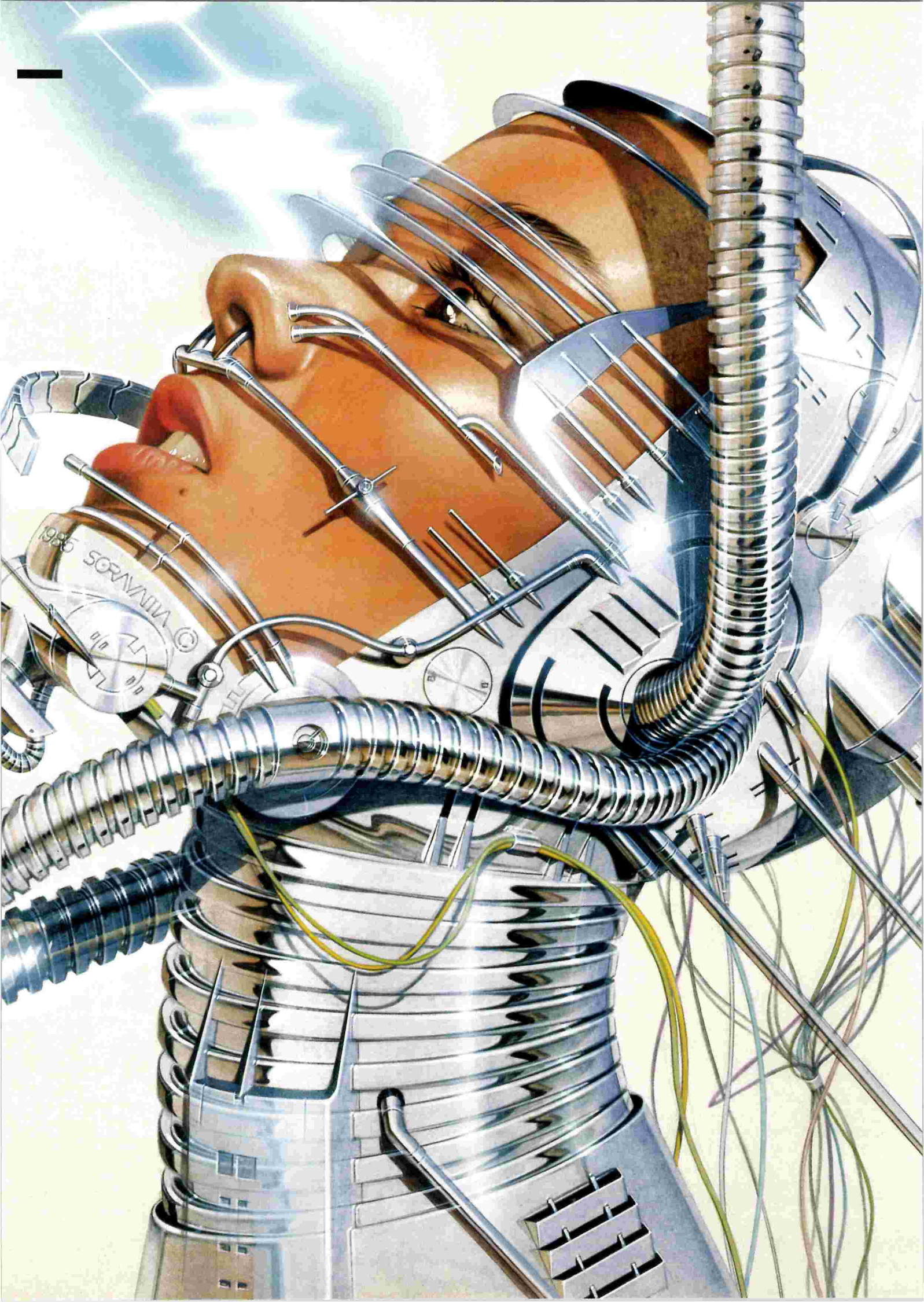
Das Album »The Suburbs« ist ein entscheidender Schritt auf dem Weg, die Geschichte von Arcade Fire, deren erste beiden Alben bislang jeweils etwa eine Million mal verkauft wurden, zum globalen Epos aufzuwerten. Die Musik entspricht dieser Entwicklung. Waren »Funeral« und »Neon Bible« mit ihrem – Hymnen wie »Rebellion (Lies)« zum Trotz – vergleichsweise introvertierten Pathos noch im Indie-Umfeld verortbar, ist »The Suburbs« eine Platte, deren Bombast für größte Stadien taugt, sie ist von Zierrat und Schnörkeln befreit – die Varietéklänge, die seltsamen Instrumente sind verschwunden. Der für Arcade Fire bislang archetypische Hurdy-Gurdy-Man wurde offensichtlich von Security-Leuten aus der Arena geführt. Mögen er und sein Leierkasten es überlebt haben. Falls nicht, widmen ihm Arcade Fire vielleicht ihre nächste Platte.

Nach dem Titelstück, einem freundlich-wehmütigen Gitarrenschunkler, entfaltet sich auf »The Suburbs« das monströse Großuniversum eines Konzeptalbums, das sein Thema, die Ödnis einer Jugend in den amerikanischen Vorstädten der achtziger Jahre, musikalisch spiegelt und dabei zu einem Sound findet, der die schwer greifbare Verzweiflung, Orientierungslosigkeit und Einsamkeit dieser jungen Menschen zum Ausdruck bringt. So allerdings klingt keine Vielzahl von Instrumentalisten unter Anleitung eines Künstlerpaars – so klingt tatsächlich eine Band. Auf dem Weg hin zu einem Markenartikel von universeller Gültigkeit ist diese Entwicklung nur konsequent. Ein neu eingeführtes Produkt muss anders- und neuartig sein, darf sperrig wirken, um aufzufallen. Ist das Stadium der Markteinführung aber abgeschlossen, sind derartige Kriterien eher hinderlich – nun geht es, wie bei allen großen amerikanischen Erfolgsartikeln vom T-Shirt bis zum Apple-Computer, um die seltsam schizophren wirkende Kombination aus Individualismus und Uniformität: wie jeder andere und dabei doch ganz unverwechselbar zu sein.

So nimmt die Popgeschichte womöglich eine kuriose Wendung: Den Bewunderern der Band, also Stadionrockern wie U2 oder Bruce Springsteen – traditionelle Feindbilder für Indierocker wie Mac McCoughans Superchunk –, könnte nachträglich die Indie-Kanonisierung durch die Hintertür gelingen. Sind sie doch die ›Originale‹, auf die sich Arcade Fire nun musikalisch eindeutig beziehen. Während Bono und Bruce sich schon lange auf die Inszenierung musikalischer Blockbuster spezialisiert haben, sind Arcade Fire mit »The Suburbs« auf dem besten Wege dorthin.

Das Quest Management hat den entsprechenden Deal bereits ausgehandelt: American Express arbeitet mit Arcade Fire zusammen und zahlt dafür eineinhalb Millionen Dollar.

Arcade Fire *»The Suburbs«*
(City Slang / Universal) 30.07.10


1985 SORAYAMA ©

DIE MENSCH-MASCHIN*INNEN*

LADY GAGA, ROBYN, CHRISTINA AGUILERA UND JANELLE MONÁE: DIE NEUEN AUTOMATENFRAUEN IM POP

Sie tragen Chrom, Zahnrädchen und Stromkabel und schicken sich an, Björk, dem bislang berühmtesten Cyborg der Musikvideo-Geschichte, Konkurrenz zu machen. Während Chris Cunningham die isländische Sängerin in »All Is Full of Love« 1999 als Fetischmaschine inszenierte, die beim Petting mit ihrem eigenen Double jegliche geschlechtliche Eindeutigkeit unterlief, will diese Gratwanderung heute nur den wenigsten Automatenfrauen gelingen, die den aktuellen Pop bevölkern. Ihr Schöpfer heißt in den meisten Fällen: Männerfantasie.

TEXT: WIBKE WETZKER **ALLE BILDER**: © HAJIME SORAYAMA

Man könnte von einer Invasion sprechen. Wohin das Auge blickt: Cyber-Diven, Bionic Babes, Gynoids und Fembots bevölkern 2010 die Plattenregale und Konzertbühnen. Den Startschuss gab – wie sollte es anders sein – die derzeitige Königin der Kunstfiguren: Lady GaGa ließ sich für die Super-Deluxe-Limited-Edition ihres Albums »The Fame Monster« von David LaChapelle als Robo-Zombie-Braut ablichten. Nackt und mit einem Generator verdrahtet, posierte sie zunächst als platinblonde Neo-Maria vor der ikonischen Filmkulisse von Fritz Langs SciFi-Moloch Metropolis, um dann in einem prothetisch verfremdeten Vintage-Harnisch des französischen Modeschöpfers Thierry Mugler (denselben trug sie auch im Videoclip zu »Paparazzi«) über einer Gruppe lebloser, nackter Körper zu thronen. Wenig später erschien die sonst so erdige Erykah Badu auf dem Cover von »New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)« als stahlvernieteter Android in einer psychedelischen Dschungellandschaft, und kurz darauf bemühte auch Kelis für ihr Album »Flesh Tone« den futuristischen Mugler-Look einer Amazone in Chrom. Fast zeitgleich folgten Christina Aguilera und Robyn, deren Maschinenfrauen-Konzepte jedoch nicht unterschiedlicher sein könnten: »Fembot« Robyn klebte sich niedliche Propeller und rosa Spielzeugstromkabel ins totenbleiche Gesichtlein, während Lady X-tina tief in die Latex-Bondage-Kiste griff, um das passende Outfit für ihre Rolle als S&M-Sexbot hervorzuzaubern. Im Juli gipfelte die Offensive der Blechfrauen schließlich in »ArchAndroid«, Janelle Monáes ins Albumformat gestretchte Fortsetzung ihrer »Metropolis«-Reminiszenz, die sie 2008 mit gleichnamiger EP begonnen hatte.

Es ist ja nicht so, dass Roboter und Cyborgs für uns unbekannte Wesen wären. Im Gegenteil, sie gehören längst zu den Standardfiguren der Popkultur. Als Kraftwerk 1978 zum ersten Mal als ›Roboter‹ auftraten, um sich einen Gedankengang später von mechanischen Doppelgängern auf der Bühne vertreten zu lassen, war das noch verblüffend und weit mehr als ein Performance-Gag. Ihr Entwurf der Menschmaschine reflektierte nicht nur die Beziehung zwischen Mensch und moderner Technik, er beschrieb auch den Zeitgeist am Fuße der Achtziger. Zwanzig Jahre später, gegen Ende des Jahrtausends, war aus dem Roboter bereits das ideale Vehikel der Identitätsstiftung und -verhüllung geworden: Für ihr Projekt Daft Punk verbergen sich die Franzosen Thomas Bangalter und Guy-Manuel de Homem-Christo bis heute hinter androiden Vollgesichtsverkleidungen. Das Duo konzentrierte sein Image immer stärker auf Retro-Futuristik, gestaltete Videoclips als Hommage an japanische SciFi-Animes, betitelte sein drittes Album selbstreferenziell »Human After All« und schraubt auch weiterhin an seinem transhumanen Renommee: Aktuell tüfteln Daft Punk an einem Score zum Remake des Disney-Cyberspace-Klassikers »Tron«, der 2011 in die Kinos kommen soll.

Angesichts der jüngsten Generation von Humanoiden gleich ein neues Pop-Phänomen auszurufen, wäre also vorlaut. Gäbe es da nicht die interessante Wendung hin zur neuerdings durchweg weiblichen Besetzung kybernetisch getunter Körper. Heute wird das Geschlecht, bzw. die sozial determinierte Geschlechtsidentität, umso offensichtlicher zum gemeinsamen Nenner von Aguilera, Monáe und Co, als sich deren einzelne Ausdrucksformen kaum in einen diskursiven Zusammenhang setzen lassen. Losgelöst von Ordnungen wie Genre, Format oder Geisteshaltung treibt das Gros der Maschinenfrauen im Universum der Zeichen, ihr künstliches Bewusstsein mehr auf die eigene Einzigartigkeit und Emanzipation gerichtet und weniger auf die Weltbilder und Ideologien, denen ihr Wesen entspringt.

Von allen derzeitigen Roboterfrauen dümpelt Robyn am unentschiedensten auf der See transhumaner Metaphern. Auf ihrem neuen Album »Body Talk Pt. 1« listet sie mit abgehackter Computerstimme ihre Unzulänglichkeiten auf: »My drinking is killing me, my smoking is killing me, my diet's killing me...« Später demonstriert der destruktive Fembot dann doch noch seine Überlegenheit durch eine ›geile Karosse‹ und ein Superhirn. Dass Robyns Software auch über einen »slut mode« verfügt, nimmt man ihr nicht so ganz ab, schaut sie doch auf dem Cover aus, als sei sie einer Produktion des Kinderkanals entstiegen. Durch Absätze, Diäten und das PMS fühlt sich das blasse, androgyne Wesen auf sein Gender programmiert; gleichzeitig menschelt der Fembot, wo es nur geht. Seine Botschaft lautet: »Fembots have feelings, too« – und ein Herz, das gebrochen werden kann. Eigentlich möchte Robyn nur sie selbst sein. Und all die Rollen, die dazu gehören, passen entweder in die Brigitte oder eben unter die Haube eines Roboters. Dabei ist Robyns Fembot in etwa so verheißungsvoll wie eine Fischkonserve und so high-tech wie ein Cola-Automat.

»Are you re-re-ready to go-o-o?« Christina Aguilera gerät auf ihrem Album »Bionic« nicht nur dank AutoTune-Effekt ins Stottern. Ihre Robo-Identität sitzt nicht immer so figurgerecht wie das Kostüm, welches ihr auf den Leib geschneidert ist: eng geschnürt, weiß wie Schnee, rot wie Blut und schwarz wie die Seele des Sadomasochisten. Auf Ultra-High-heels und dampfmaschinell betriebenen Beinen stakst Aguileras Kunstfigur X-tina durchs Artwork, lässt dabei glatt das Höschen fallen und schämt sich nicht dafür – Roboter kennen keine Scham. Aguilera trägt so ihr neu gewonnenes Selbstbewusstsein als berufstätige Mutter und Ehefrau zur Schau. ›Being bionic‹ sei der Inbegriff für die übermenschlichen Leistungen, die moderne Frauen in ihrem vielfältigen Rollenspiel erbrächten, erklärte die Sängerin in einer Pressemitteilung.

Wie Robyn haucht auch Aguilera ihrem Roboter die Sehnsucht nach (menschlicher) Wahrhaftigkeit ein, indem sie Unvollkommenheit und (weibliche) Schwäche in ihre Schaltkreise integriert – wie in der Balllade »I Am« besungen. Das geht unter die Robo-Haut, und so offenbart uns X-tina auf dem Cover ihr Innerstes: eine komplizierte Apparatur aus Zahnrädchen und Miniaturinstrumenten, an der Stelle des Hirns sitzt eine Glühbirne, die auf Erleuchtung wartet. Aber wo sich die Stimmbänder befinden sollten, da zwitschert ein kleines Vögelein. Hier imitiert die Natur die Technik, die wiederum die Natur nachahmt, und so geht es weiter, bis nicht mehr klar ist, wer so getan hat als ob und welche Rolle eigentlich Lady GaGa dabei gespielt hat.

Kein Mischwesen repräsentiert das Konzept der Menschmaschine und den daran gekoppelten Körper-Geist-Dualismus, den René Descartes bereits im 17. Jahrhundert in seiner Erkenntnistheorie formulierte, so sehr wie der Cyborg. Doch in unserer fortgeschrittenen Informationsgesellschaft, die hin- und hergerissen ist zwischen Körperkult und Entkörperlichung, scheint es keine Rolle mehr zu spielen, ob ein Hirn im Nährstofftank treibt oder ein seelenloser Terminator Menschen aus dem Weg räumt. Auch die Maskerade der Roboterfrauen stellt die Frage nach dem Unterschied zwischen Mensch und Maschine nicht mehr, genausowenig wie sie die geschlechtliche Zuordnung der (entweder männlichen oder weiblichen) Menschmaschine hinterfragt. Konstruktion schlägt Dekonstruktion. Jede Maschine hat indes einen Erbauer; diesen Grundsatz überschreiben die Maschinenfrauen mit ihrem eigenen Ego. Sie haben aber nur auf den ersten Blick die Kontrolle über ihr eigenes Programm. Sie erinnern sich nicht an den Moment ihrer Erschaffung und haben deshalb kein Bewusstsein dafür, dass sie Produkt einer Fantasie sind.

E.T.A. Hoffmanns Olimpia jagte ihrem Erbauer erst wohlige Schauer und dann eine Gänsehaut über den Rücken

Die Fantasie von der Maschinenfrau ist eine klassische Männerfantasie. Sie ist eng verknüpft mit dem Schöpfungsmythos und begegnet uns bereits in der Erzähltradition der griechischen Antike, als Maschinenweiber, die dem Feuergott Hephaestus dienen, oder als zum Leben erweckte Statue des Bildhauers Pygmalion. Der erschuf eine Frau nach seinem Idealbild, eine Heimwerkerei, der Männer nun seit Jahrhunderten nachgehen. In der Romantik wurde aus der Allmachtsfantasie unter wachsendem Misstrauen gegenüber dem technischen Fortschritt eine Quelle des Unheimlichen. E.T.A. Hoffmanns Automatenfrau Olimpia (»Der Sandmann«, 1817) war eine blutleere Gefährtin mit »Glasglockenstimme«; sie sang, redete aber nicht viel, und jagte ihrem Erbauer zuerst wohlige Schauer und dann eine Gänsehaut über den Rücken. »Die künftige Eva« des Romanciers Auguste Villiers de l'Isle-Adam suchte 1886 nicht nach der körperlichen Vollkommenheit, als mechanisches Duplikat entsprach ihr Äußeres voll und ganz dem ihres weiblichen Vorbilds aus Fleisch und Blut. Die perfekte Geliebte zeichnet sich durch die Abwesenheit lästiger Charaktereigenschaften und durch eine Gebrauchsanweisung aus.

Das expressionistische Kino griff später das Doppelgängermotiv auf und brachte mit der Maria aus Fritz Langs »Metropolis« die erste Roboterfrau der Filmgeschichte auf die Leinwand. In Langs romantisch-okkulter Gesellschafts- und Religionsparabel ist die ›echte‹ Maria eine Heilige. Zur Ikone wurde aber ihr ›böses‹ Ebenbild, die Roboter-Maria, die als Hure Babylon der männlichen Arbei-

terklasse den Kopf verdreht und die Apokalypse heraufbeschwört. Die Achtziger feierten die Auferstehung der Automatenfrau als Robotersklavin, genannt ›Gynoid‹ (eine Wortschöpfung der SciFi-Autorin Gwyneth Jones). Die Replikant(inn)en aus Ridley Scotts »Blade Runner« (1982) waren Opfer des Cyber-Sexismus, John Hughes ließ in »Weird Science« (1985) zwei männliche Teenager ihre Traumfrau im Labor zusammenrühren, und der Film »Mannequin« (Regie: Michael Gottlieb) feierte 1987 die totale Ausdruckslosigkeit des weiblichen Charakters am Körper einer Schaufensterpuppe (gespielt von Kim »Sex and the City« Cattrall). Der Weg vom Maschinenfetisch zum Sexobjekt führt schließlich bis in die Realität, hin zum humanoiden Sexroboter: Den ersten weiblichen Prototyp »36 C« stellte die Firma Sex Objects Ltd. bereits Anfang der achtziger Jahre her, sein männliches Pendant »Nax« ließ bis 2009 auf sich warten.

Was Christina Aguilera auf »Bionic« als sexuelle Selbstbestimmung zelebriert, entspricht der Reproduktion männlicher Fantasien. Simone de Beauvoir hätte den Kopf geschüttelt. Die Vorstreiterin des modernen Feminismus hatte mit ihrer Feststellung, die Frau sei als solche nicht geboren, sondern werde zur Frau gemacht, und zwar von Männern, eine Brücke zwischen Maschine und Frau geschlagen, die später von den Vertreterinnen des Cyber-Feminismus überschritten wurde. Autorinnen wie Donna Haraway formulierten das ›Gemacht-sein‹ zu einer Stärke um, nicht nur für Frauen. Die Schlüsselfigur ihrer Theorie war der Cyborg. Haraway entriss sie der (männlichen) Fantasie und proklamierte: »We are cyborgs!«, denn der Mensch sei nichts anderes als eine biologische Maschine. In ihrem »Cyborg Manifest« von 1985 räumt Haraway ein, der Cyborg sei zwar ein Produkt der patriarchalisch-kapitalistischen West-Ideologien, diese Erkenntnis müsse aber dazu führen, dass er Widerstand leiste. Sein hybrides Wesen stelle die dualistischen Machtgefüge, nach denen die Welt geordnet ist, in Frage und führe letztendlich zur Auflösung von ausgrenzenden Mechanismen. Die Post-Gender-Utopie des Cyber-Feminismus kennt kein Geschlecht.

»I would rather be a cyborg than a Goddess«, endet Donna Haraway ihr Manifest. Roboterfrauen im Pop wollen aber beides sein – Göttin und Maschine. Und deshalb scheinen sie die Schöpfungsmythen nicht hinter sich lassen zu können. Kylie Minogue, die auf ihrer »Fever«-Tour vor fünf Jahren einem Cyborg-Kokon entstieg (Beyoncé eiferte ihr 2007 on tour in der Rüstung der »Metropolis«-Maria nach), kehrt 2010 für ihr neues Album als »Aphrodite« zurück. Göttin und Maschine – jedes zu seiner Zeit. Gewaltige Maschinenfrau und glamouröse Rachegöttin zugleich war und ist hingegen Grace Jones. Sie mag heute eine 62-jährige Mutter sein, aber sie bleibt auch das zwitterhafte, in der Komplexität seiner Inszenierung unübertroffene Kunstwesen, das den Alterungsprozess überwunden hat und eine sterile Replikation der Schwangerschaft vorzieht. Dabei steckte sie immer ganz unverhohlen in der Maschinerie des ›Gemacht-werdens‹ fest, in der Mode- und der Musikindustrie. Ihr ehemaliger Lebensgefährte Jean-Paul Goude bezeichnet Grace Jones immer noch als sein »größtes Meisterwerk«: Er zerschnitt, streckte und verzerrte »Miss Grace Jones«, eine monströse Maschine, die allerdings wegen ihrer heterogenen Einzigartigkeit auch unangepasst und subversiv blieb. Jones schrieb ihre eigene Schöpfungsgeschichte und stellte Begriffe wie Rasse und Geschlecht zur Disposition, ganz im Sinne des Cyborg-Feminismus.

Simone de Beauvoir hätte über diese marktkonforme Reproduktion von Männerfantasien den Kopf geschüttelt

Die Popularisierung der Maschinenfrau ist heute weit fortgeschritten und verliert doch an Substanz. Im Zuge der postmodernen Alltagspraxis des Kopierens und Zitierens gehen von Kopie zu Kopie oft genug jene Zusammenhänge verloren, welche die Existenz der Cyber-Weiber und Robo-Frauen einst begründeten. Mit Janelle Monáe befindet sich unter ihnen jedoch auch eine, die mit feinem Faden an einem dichten Konzept spinnt, in dessen Mittelpunkt ihr Klon Cindi Mayweather steht. Um diese Kunstfigur baut Monáe eine Welt, in der sich ihre Liebe zum Science-Fiction-Genre in Bezug setzt zu den Mythen der Kulturgeschichte, aber auch gesellschaftskritische Theorien des Cyberpunk, Afro-Futurismus und der Lacan'schen Psychoanalytik anklingen. So entsteht ein an »Metropolis« orientierter Fortsetzungszyklus von Veröffentlichungen, in deren Verlauf aus dem Androiden-Mädchen #57821 eine auratische Herrscherin wird, die Frieden und Liebe bringt. Monáe bedient sich dabei nicht einfach der Ästhetik Langs, sie baut diese eklektisch aus und interpretiert einzelne Elemente neu. So ist ihr Android kein seelenloses Instrument böser Mächte – die Maschinenfrau übernimmt hier vielmehr die Rolle der Erlöserin im Look einer stolzen Afro-Kriegerin.

Auch wenn Janelle Monáe möglicherweise nie Haraways Cyborg-Manifest gelesen hat, zieht sie doch eindeutige Parallelen, etwa wenn sie im Song »Tightrope« von dem Balanceakt auf der Grenze des Andersseins singt oder in »Cold War« anprangert: »I was MADE to believe there's something wrong with me«. Der Mensch-Maschinen-Hybrid funktioniert bei Monáe als widerständige Metapher gegen Repression, Segregation und die Diskriminierung von Rasse und Geschlecht, und trotzdem ist ihr »ArchAndroid« mehr Mensch, mehr Frau und mehr Afroamerikanerin als Maschine. Denn Cindi Mayweather ist getrieben von der (verbotenen) Liebe zu einem Menschenmann. Da haben wir ihn wieder, den Mythos von der schöpferischen Macht des Mannes, aber auch auf dem Auge ist Monáe nicht blind. In »Locked Inside« singt sie: »She always fights for her man but not for her rights [...] When will we end this genocide?« Mit dieser Frage umreißt Monáe eine Vision, und Visionen sind das, was den meisten Maschinenfrauen im aktuellen Pop fehlt. Sie spielen keine Zukunftsmusik, sondern rekapitulieren das Altbekannte, bilden ihren eigenen Ist-Zustand ab – oder bestenfalls dessen optimiertes Surrogat.

Hajime Sorayama »Masterworks«
(englische Originalausgabe), 448 Seiten
(Edition Skylight) 30.06.2010

VORSPIEL FÜR: *OMD*

»DA KONNTE MAN NUR KABEL REINSTECKEN...«

Mit ihrem zuckrigen, spartanisch instrumentierten Synthpop ebneten sie Depeche Mode, Soft Cell oder Propaganda den Weg. Gegründet 1978 von Andy McCluskey und Paul Humphreys, prägten Orchestral Manoeuvres In The Dark, kurz: OMD, die frühen Achtziger mit Hits wie »Enola Gay« oder »Maid of Orleans«. Zwischen 1983 und 2009 arbeitete McCluskey meist allein – Jahre, die das Duo heute als künstlerisch wenig relevant bewertet. »History of Modern«, das neue Album, soll das nun ändern. McCluskey, 51, und Humphreys, 50, sind aufgekratzt, schließlich haben sie seit 24 Jahren nicht mehr gemeinsam Interviews gegeben. Das Vorspiel für sie besteht u.a. aus Stücken von La Roux und Scooter sowie – bei einer Band aus Liverpool obligatorisch– einem Beatles-Hit.

INTERVIEW UND MUSIKAUSWAHL: MAX DAX UND MARTIN HOSSBACH **FOTOS:** MARKUS FEGER

The Beatles

»Come Together«

aus dem Album »Abbey Road« (Apple Records / EMI, 1969)

Erinnern Sie sich, wo Sie sich am 6. Dezember 1982 – dem Tag, an dem John Lennon erschossen wurde – aufgehalten haben?

Andy McCluskey: Wir waren auf Tour, in Westberlin. Wir hatten am Abend zuvor ein Konzert im Kant-Kino gegeben und schlenderten am nächsten Morgen gutgelaunt in den Frühstücksraum unseres Hotels. Alle weinten. Der Fernseher lief, und da sahen wir es dann selbst.

Paul Humphreys: In »Come Together« klingt John Lennon so jung, obwohl dieser Song aus der Schlussphase der Beatles stammt. Aber davon abgesehen waren wir immer ›Anti-Beatles‹ – einfach, weil wir aus der Nähe von Liverpool stammen. Mein elf Jahre älterer Bruder war totaler Fan, daher kannte ich irgendwann jede Melodie und jeden Text auswendig. Ich hasste es. Erst sehr spät erkannte ich die Genialität ihres Songwritings – aber selbst zu diesem Zeitpunkt beeinflussten uns die Beatles, anders als Kraftwerk, nicht mehr.

McCluskey: Wir hielten uns für die Zukunft, und die Beatles gehörten zur Vergangenheit. Das war die Musik, die meine Mutter hörte. Die Beatles verkörpern in Liverpool den ›Mersey Beat‹. Wer in der Stadt aufwächst und Musik macht, wird sehr bald mit diesem Mythos konfrontiert. Unsere ersten Konzerte gaben wir Mitte der Siebziger in »Eric's Club«, wo später auch Bands wie The Teardrop Explodes oder Echo & The Bunnymen regelmäßig auftraten. Wir alle hatten relativ schnell einen gewissen Erfolg, sodass es plötzlich hieß, wir würden jetzt den ›neuen Mersey Beat‹ repräsentieren – und dass »Eric's Club« das neue »Cavern« sei, der Club, in welchem die Beatles einst berühmt wurden. Was für ein Quatsch!

Kraftwerk

»Autobahn«

(Kling Klang / EMI, 1974)

McCluskey: Der 11. September 1975, Liverpool Empire Theatre, Sitznummer Q-36 war der erste Tag vom Rest meines Lebens – das war der Tag, an dem ich zum ersten Mal Kraftwerk gehört habe. »Autobahn« entwickelte sich in England überraschend zu einer Hit-Single, das Album »Radio Activity« war noch nicht veröffentlicht. Auf der Bühne standen vier regungslose Herren mit gebügelten Anzügen, Hemden und Krawatten. Sie bedienten vier kleine Stehpulte, aus denen Kabel herausführten – und dazu wurden Videos gezeigt, die so minimalistisch waren, dass teilweise nur die Vornamen der vier Musiker als LED-Anzeigen über der Bühne prangten. Das war wahnsinnig cool und stand im größtmöglichen Gegensatz zu den sonst zu der Zeit üblichen Jeans, den langen Gitarrensoli und den arschlangen Haaren.

Humphreys: Wir begannen, alles zu kaufen, was an Import-Schallplatten aus Deutschland kam – Kraftwerk, NEU!, LA Düsseldorf. Täglich gingen wir in unseren Plattenladen und schauten, ob es neue Musik gab.

McCluskey: Das einzige Problem war: Ich besaß einen beschissenen Mono-Schallplattenspieler, während Paul sich seine eigene

»WIR WAREN ANTI-ROCK. WIR HABEN UNSEREM DRUMMER VERBOTEN, BECKEN ZU BENUTZEN.«

Stereoanlage gelötet hatte. Also hörte ich meine Platten immer bei ihm. Schon damals waren wir gewissermaßen ein Duo.

Humphreys: Unsere Freunde hielten uns für völlig beknackt.

McCluskey: Und die Musik, die wir zu dieser Zeit selbst zu machen begannen, hielten sie für noch bescheuerter.

Warum mochten Sie Rock nicht?

Humphreys: Rock war damals in jeder Hinsicht zum Klischee verkommen. Die Musik, das Aussehen und vor allem die nichtssagenden, stereotypen Texte.

McCluskey: »I love you / and you love me« – das waren Phrasen, die bei uns verboten waren. Nicht umsonst taucht das Wort ›love‹ in den Songs unserer ersten Alben kein einziges Mal auf. Wir haben lieber Songs über Telefonzellen und Flugzeuge geschrieben. Wir waren regelrecht ›Anti-Rock‹. Wir haben unserem Drummer verboten, Becken zu benutzen.

Humphreys: Kraftwerk waren nicht allein für unsere Entwicklung verantwortlich, aber definitiv zeigten sie Mitte der Siebziger einen Weg auf, den man alternativ zum Progrock von Genesis, Yes, Queen oder Led Zeppelin, sowie alternativ zur gerade entstehenden Punkbewegung gehen konnte. Für uns klang diese Musik wie die Zukunft. Sie hatte etwas Reines und Einfaches. In diesem Sinne entsprachen Kraftwerk sogar durchaus der Ethik von Punk.

McCluskey: Wir waren sehr jung. Wir übernahmen den Minimalismus von Kraftwerk und verbanden ihn mit einem sehr melancholischen Element. Dabei fällt mir ein: Als ich in den Neunzigern für eine Weile gemeinsam mit Karl Bartos Musik machte und ihn in Düsseldorf besuchte, wollte ich als Tourist unbedingt wissen, wo das Kling-Klang-Studio steht.

Humphreys: Und als Karl nach Liverpool kam, fragte er schüchtern, als Tourist, der er war, ob wir ihm Penny Lane und die Strawberry Fields zeigen könnten.

Organisation

»Silver Forest«

aus dem Album »Tone Float«, (RCA, 1970)

McCluskey: Das sind Kraftwerk, als sie noch Organisation hießen. Vor allem: Das sind Kraftwerk, bevor sie zum Friseur gingen und sich die Haare schneiden ließen.

Humphreys: 1980 haben wir unser zweites Album nach ihnen benannt.

McCluskey: Organisation waren nie rein elektronisch, es gab in ihrem Sound ein organisches Element, es gab eine Orgel, eine Flöte und ein Glockenspiel, und ambiente Räume. Da waren Ralf und Florian noch keine Puristen, aber wenn man genau hinhört, erkennt man natürlich das Fundament, auf dem später Kraftwerk gebaut wurde.

Was Sie »ambiente Räume« nennen, waren im Fall von Organisation bewusst, also konzeptuell gesetzte Bezüge zur Musique concrète.

Humphreys: Wir wussten zwar damals noch nicht, wer Pierre Schaeffer und Pierre Henry sind, aber die Field Recordings, die Organisation in ihre frühen Stücke als ambientes Element einbauten und die auch an Brian Eno erinnerten, hinterließen einen nachhaltigen Eindruck auf uns. Bei OMD machten wir es einfach genauso. Alles, was Klang war, war erlaubt. Wenn wir einen Song über eine Ölraffinerie schrieben, fuhren wir zu einer hin und nahmen mit dem Mikrofon auf, wie es dort klang. Anschließend verwendeten wir Schnipsel dieser Aufnahme in dem Song. Erst viel später wurde uns bewusst, dass nicht Organisation, sondern Schaeffer diese Kompositionsmethode entwickelt hatte.

McCluskey: Durch mein Kunststudium wusste ich natürlich, dass es Dada, Fluxus und die Futuristen gegeben hatte. Auch bei

ihnen gab es die Idee, Musik von Maschinen verrichten zu lassen. Aber viel mehr als von diesen konzeptuellen Musikideen waren wir ganz konkret von Organisation und Kraftwerk so fasziniert...

Humphreys: ...weil sie Melodien hatten, die wir nachvollziehen konnten.

McCluskey: Vor allem war es ihre Andersartigkeit. Paul und ich etwa wollten nicht berühmt sein, wir wollten anders sein. Wir gaben uns einen komplizierten Namen, und wir spielten teilweise auf selbstgebauten Instrumenten. Wir waren uns sicher, dass wir niemals Erfolg haben würden, also konnten wir unser Anderssein ausleben.

Was waren das für Instrumente?

Humphreys: Wir hatten ein Mikrofon, das wir als ›Tubophone‹ bezeichneten, weil wir es in einer Papprolle fixiert hatten, die in eine Echomaschine führte. Außerdem hatten wir die sogenannte ›Noise Machine‹. Die hatte keine Klaviatur, da konnte man nur Kabel reinstecken, und sie produzierte unberechenbaren Krach.

McCluskey: Brian Eno sagte einmal in einem Interview: »Wenn du ausschließlich billige Schrottinstrumente dein Eigen nennst, dann sei darüber nicht traurig. Denn du kannst dir sicher sein, dass du der Einzige auf der ganzen Welt bist, der dieses Schrottinstrumentarium hat – du bist einzigartig.«

Humphreys: Das Instrumentarium unseres ersten Albums: eine Bassgitarre, eine billige Vox-Heimorgel, ein Synthesizer aus dem Versandhaus-Katalog, den Andys Mutter immer zugeschickt bekam, eine Drum Machine für dreißig Pfund. Das war's. Unser Sound war limitiert. Nie im Leben dachten wir, dass das irgendjemanden außer uns interessieren könnte. Doch dann begegneten wir Tony Wilson, dem Chef von Factory Records. Der hörte uns und sagte uns ins Gesicht: »Ihr seid die Zukunft der Popmusik.«

Humphreys: Und wir waren beleidigt! Wir wollten nicht Pop sein!

McCluskey: Immerhin benutzte er auch den Begriff ›Zukunft‹...

Propaganda

»A Dream Within a Dream«

aus dem Album »A Secret Wish« (ZTT, 1985)

Wie Kraftwerk wurden Propaganda in Düsseldorf gegründet.

Humphreys: Spielen Sie uns ausgerechnet diesen Song vor, weil es der einzige Song ist, in dem nicht Claudia Brücken singt, sondern Susanne Freytag?

Wir dachten, Sie könnten so entspannter über die einstige Band Ihrer Frau sprechen.

Humphreys: Auch angespannt würde ich jederzeit sagen, dass »A Secret Wish« eine absolut fantastische Platte ist, die bis heute kein Stück gealtert ist. Erst neulich waren Claudia und Susanne bei mir im Studio und haben einen neuen Propaganda-Song eingesungen. Es gibt die Band wieder.

McCluskey: Ich bin mir nicht sicher, ob du das jetzt verraten durftest... Propaganda dürften weltweit die erste Band gewesen sein, die von ihren technischen Möglichkeiten her vom Tag ihrer Gründung an die Qual der Wahl hatte: Trevor Horn hatte den Emulator II, das Synclavier und das üppigst ausgestattete ZTT-Studio. Propaganda konnten jeden Sound der Welt abrufen. Das war damals ja etwas Besonderes – heute hat jede Band dieses Problem, und entsprechend willkürlich klingt oft auch die Musik.

Claudia Brücken, Susanne Freytag und Ralf Dörper stiegen im Zuge der Produktion zu »1234«, dem zweiten Album, aus der Band aus. Übrig blieb allein Michael Mertens.

Humphreys: »1234« bedeutete 1990 die Implosion der Band. Wussten Sie, dass es das teuerste Album war, das Virgin je bezahlen musste? Die Produktion kostete über eine Million Pfund. Ich will nicht wissen, wie viele Spuren Musik die vollgedudelt haben.

McCluskey: Vor ein paar Jahren wollte Virgin unsere Singles in remasterten Versionen wiederveröffentlichen. Bei vielen Songs stellten wir verdutzt fest: Von den nur 24 Analogspuren, die uns damals zur Verfügung standen, hatten wir gar nicht alle benutzt. Bass Drum. Snare. Zwei Spuren mit White Noise, Orgel, Bass, Piano, Synthesizer, drei Gesangsspuren – insgesamt elf Spuren, das war's. Wenn man keine Wahl hat, muss man mit seinen Möglichkeiten haushalten. Stets lautete damals die Frage: Ist mein neuer Einfall wirklich so gut, dass ich dafür bereit bin, etwas bereits Aufgenommenes wieder für immer zu löschen? Ich glaube, dass in genau dieser Fragestellung die Antwort liegt, weshalb Anfang der Achtziger so viel unfassbar gute Musik entstanden ist.

Nicht zuletzt OMD selbst verließen Ende der Achtziger und vor allem in den Neunzigern den Pfad des Minimalismus.

McCluskey: Wir waren zu begeistert von den vielen Möglichkeiten, die uns unser neuer Fairlight-Computer bot und vergaßen dabei völlig, dass die besten Ideen immer die einfachen sind. Wir haben diese Blindheit teuer bezahlt: OMD wurden bedeutungslos.

Humphreys: Man könnte auch sagen: Wenn du mehr als 24 Spuren brauchst, dann stimmt etwas nicht mit deinem Song. Ausnahmen bestätigen die Regel, und Propaganda markierten mit den Songs ihres ersten Albums eine solche Ausnahme. Das lag nicht nur an Propaganda selbst. Sie hatten Spitzenleute um sich. Da waren ja nicht bloß Trevor Horn und Stephen »Steve« Lipson, sondern vor allem Paul Morley – einer der großen Konzeptionisten des Pop. Er war es, der Susanne Freytag das Gedicht von Edgar Allan Poe vorlesen ließ. Aber solche Geistesblitze machen eben den Unterschied aus – zumal, wenn sie dann so perfekt umgesetzt werden.

Wurden Propaganda eigentlich damals in England als deutsche oder als englische Band wahrgenommen?

Humphreys: Die meisten haben damals nicht geschnallt, dass Propaganda keine britische Band waren.

McCluskey: Man könnte Propaganda aber auch als seltsames Crossover beschreiben. Denn wir Briten hatten euch Deutschen zuvor ja die elektronische Musik der Siebziger schamlos geklaut, in ein Pop-Hybrid übersetzt und dann zurück nach Deutschland und in die Welt exportiert. Dabei fällt mir ein: Ende der Siebziger waren wir alle unfassbar paranoid. Wenn einer von uns eine deutsche Elektronikband entdeckt hatte, behielt er das absolut für sich. Ich zumindest dachte im Ernst, ich sei der Einzige, der sich in England für deutsche Musik interessierte, und wollte unbedingt vermeiden, dass ein anderer die gleichen Arrangements oder Melodien vor mir nachspielte. Umso überraschter war jeder Einzelne von uns, als sich plötzlich die erste Welle der Kopisten, namentlich wir, Gary Numan, Cabaret Voltaire, The Human League, Daniel Miller und die frühen Simple Minds, zur Jahrzehntwende 1979/80 als Liebhaber dieser Musik outeten. In diesem Sinne zählten wir dann Depeche Mode, Soft Cell und eben Propaganda zur Second Wave derjenigen, die deutsche Musik als Ausgangspunkt ihrer Arbeit nahmen.

Und die Pet Shop Boys?

McCluskey: Die gehörten zur dritten Welle.

La Roux

»I'm Not Your Toy«

aus dem Album »La Roux« (Polydor / Universal, 2009)

Humphreys: La Roux klingt wie OMD, auf einem Casio gespielt. Ich finde sie eigentlich großartig, aber ich mag ihre Stimme nicht.

McCluskey: Als ob man einer Katze auf den Schwanz tritt.

Humphreys: Es gibt heute eine ganze Reihe von Künstlern, die sich eindeutig auf The Human League oder OMD beziehen. Einigen gelingt es besser als anderen. Ich möchte keine Namen nennen, aber die schlechten Beispiele klingen alle wie Malen nach Zahlen.

McCluskey: Dabei könnten wir nicht glücklicher darüber sein, dass der Sound und die Idee, für die wir Anfang der Achtziger standen, heute wieder en vogue sind. Wir haben Mitte der Neunziger furchtbar darun-

ter gelitten, als wir plötzlich als ›has-beens‹ abgeschrieben wurden. Das Schmerzhafte war nicht, dass wir einer neuen Generation von 17-Jährigen Platz machen mussten. Viel schlimmer war, dass die uns folgende Generation nicht mehr ›die Zukunft‹ sein wollte. Nein, sie hüllten sich in Union Jacks und spielten die Musik der Beatles und der Kinks nach. Dass eine nachwachsende Generation ihr Glück in der Retrospektive suchte und nicht im Blick nach vorn – das empfanden wir als Schlag ins Gesicht.

Sie nannten es ›Britpop‹.

Humphreys: Wie kann die Vergangenheit die Zukunft sein? Auch bei La Roux dient ja in gewisser Weise die Vergangenheit als einziger Bezugspunkt. Hot Chip finde ich da viel besser. Sie greifen auf die gleichen Vorbilder zurück wie La Roux oder Little Boots und haben dennoch eine eigene Identität. Vor denen habe ich Respekt, weil sie die Form, die sie sich erfolgreich aneignen oder klauen, mit etwas Eigenem füllen. Deshalb erkennt man ja auch jeden Song von Hot Chip nach ein paar Takten.

McCluskey: Die beste Single kam letztes Jahr aber von Lady GaGa: »Poker Face«. Auch sie bezieht sich mit ihrer Musik auf die frühen Achtziger: dicke, fette Analog-Synthies, ein Auftritt, als sei sie die neue Madonna, geile Melodien: bingo!

»SEIT MEINE TOCHTER HERAUSFAND, DASS SCOOTER EINEN SONG VON UNS COVERTEN, HABEN WIR EIN SUPER VERHÄLTNIS.«

OMD

»New Holy Ground«

aus dem Album »History of Modern« (Bluenoise / RTD, 2010)

Bäumen sich OMD ein letztes Mal auf?

McCluskey: Zumindest haben wir die Last, die ein Comebackversuch zweier 50-jähriger Musiker mit sich bringt, abgelegt. Ich besuchte Paul und fragte ihn, ob er nicht Lust verspüre, einen Song mal wieder genau so zu produzieren, wie wir es damals, ganz früher, getan haben.

Humphreys: Ich sagte: »Let's do it. Hast du eine Idee?«

McCluskey: Ich sagte: »Schritte.« Einer schreitet einen nachhallenden Korridor entlang. Wir nahmen also unsere Schritte in der Diele auf und hatten bereits die Schlagzeugspur für »New Holy Ground«.

Humphreys: Ich bestand auf einem Melotron-Cello. Drei Noten mussten reichen.

McCluskey: Während Paul an einer gegenläufigen Klaviermelodie feilte, schrieb ich den Text. Und fertig war der Song, insgesamt bestand er schließlich aus nur sechs Spuren. Wir hatten nur ein einziges Problem: Wir fanden diesen Song so gut, dass wir ihn kurz entschlossen auf unser Album nahmen. Ursprünglich sollte daraus eine B-Seite werden – oder ein ›Bonus-Track‹, wie es heute heißt.

Humphreys: Wir haben an »New Holy Ground« etwa drei Stunden gearbeitet, dann war das Stück fertig.

McCluskey: Wir fühlten uns wieder wie Teenager. Musikmachen kann so toll sein!

Scooter

»Enola Gay«

aus dem Album »Jumping All over the World« (Sheffield Tunes / Edel, 2007)

McCluskey: Meine Tochter liebt Scooter! Irgendwann hat sie deren Coverversion unseres Hits »Enola Gay« bei Freunden gehört. Sie war völlig verblüfft, dass Scooter einen Song spielten, den sie von ihrem Vater kannte. Seitdem haben wir beide ein super Verhältnis.

Humphreys: Nie waren wir dem Ideal des Popsongs näher als mit »Enola Gay«.

McCluskey: Es ist ein einfaches Rezept: Nimm eine Kirmesmelodie, die du, einmal gehört, nie wieder vergisst – und kombiniere sie mit einem ernsten Thema, auf dass dir das Lachen im Halse stecken bleibt. Ich möchte es mit dem klassischen Beispiel der bitteren Medizin vergleichen, die dich heilt, die du aber nur einzunehmen bereit bist, wenn sie dir auf einem Würfel Zucker verabreicht wird. Über »Enola Gay« zu singen, also den B-52-Bomber, der die Atombombe über Hiroshima abwarf und nach der Mutter des Piloten benannt war, entsprach ganz und gar nicht den Rock-Klischees, die wir so ablehnten. Im Gegenteil: Wir betrachteten es als legitim, so zu verfahren. Zumal jeder, der die Chiffre nicht zu lesen imstande war, den Song auch ganz unbedarft hören konnte.

Im Songtext heißt es: »It's 8:15, and that's the time that it's always been / We got your message on the radio, conditions normal and you're coming home ...«

Humphreys: Um 8:15 Uhr wurde die Bombe abgeworfen.

McCluskey: Wir haben für »Enola Gay« viel Prügel einstecken müssen. Man war der Meinung, wir hätten ein Tabu gebrochen, indem wir eine der schlimmsten Tragödien der Neuzeit bagatellisiert hätten. Aber ich würde sagen: Der Erfolg gab uns Recht.

Humphreys: Ehrlich gesagt musste ich mich dann aber auch erst einmal damit anfreunden, dass unser Lied von Scooter so durch die Spaßmangel gedreht wurde. Ich bin eigentlich kein Freund dieser deutschen Unart, jede bekannte Melodie durch einen 140bpm-Eurodisco-Filter zu jagen und als eigene Leistung das Gebrülle auszugeben: »Let me see your hands in the air!!!« Für mich war das, als habe sich ein Elefant auf meinen Hochzeitskuchen gesetzt.

McCluskey: Aber wir sind doch genauso vorgegangen, und zwar vom ersten Tag an. Wir haben aus Platten anderer Künstler gesampelt, wir appropriierten deren Konzepte, klauten hemmungslos. Während wir dies aber bloß als losgelösten Baustein unserer Musik betrachteten, dem wir unbedingt noch eine eigene Komposition oder unseren eigenen Text zur Seite stellen wollten, sind Scooter von Kopf bis Fuß eine postmoderne Band. Nur dass wir das Phänomen in England nicht als ›Postmoderne‹ bezeichnen, sondern wir sagen: ›Pop eats itself‹.

Humphreys: Ich hasse Mash-ups.

McCluskey: Ich bleibe dabei: Scooter sind die perfekte postmoderne Band.

Der Maler Albert Oehlen bezeichnete Scooter unlängst als Band, die es geschafft habe, ohne jeden Inhalt die perfekte leere Oberfläche zu zelebrieren.

McCluskey: Mit dieser sehr richtigen Beobachtung benennt er zugleich deutlich den Unterschied zwischen uns und einer Band wie Scooter: Uns ging es um die Inhalte und um widerspenstige Klänge. OMD war eine Band, die auf ein und demselben Album ein fröhliches Lied über Hiroshima kombinierte mit Musik, die auf Methoden der Musique concrète zurückgriff, sowie mit Stücken, in denen wir mit Ketten auf Klaviersaiten einprügelten. Unsere Plattenfirma war perplex. Ich erinnere mich noch an die Frage unseres damaligen A&R-Managers: »Wollt ihr jetzt ABBA sein – oder Stockhausen?«

Und Ihre Antwort lautete?

McCluskey: »Beides.«

Orchestral Manoeuvres In The Dark
»History of Modern«
(Bluenoise / RTD) 17.09.10

spex ABO

Replay/Spex
»T-Shirt«
T-Shirt, 100 Stück, unisex, S, M, L und XL.

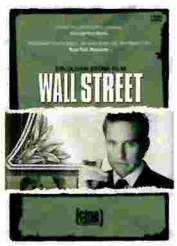
Spex und Replay präsentieren: das Spex-Shirt – als hochwertige und exklusive, auf 100 Stück limitierte Prämie für Zweijahresabonnenten. Das Motiv: ein Foto des legendären englischen Fotografen Kevin Cummins, der zusammen mit Spex-Mitarbeiter Martin Hossbach das Blog »Arca« auf spex.de betreibt. Dort befragt Hossbach Cummins regelmäßig zu den Geschichten hinter den beeindruckenden Fotos, die Cummins seit den Siebzigern schießt.

Schor/Solomon-Godeau
»Birgit Jürgenssen«
Hatje Cantz, 296 Seiten, engl., gebunden

Jürgenssen zählt zu den herausragenden Künstlerinnen der postfeministischen Avantgarde der siebziger und achtziger Jahre. Ausgehend vom emanzipatorischen Potential des Surrealismus treten ihre Arbeiten in einen Dialog mit dem gesellschaftskritischen Diskurs ihrer Generation. Die Monografie kontextualisiert das umfangreiche Schaffen der Österreicherin auch in Beziehung zu Literatur, Psychoanalyse und Strukturalismus.

Tom Ford
»A Single Man«
Senator, 97 Min., DVD

Mit »A Single Man« ist dem US-amerikanischen Modedesigner Tom Ford ein brillanter Debütfilm gelungen, welcher in stilistisch ausgefeilten Bildern über das universelle Thema von Liebe und Tod erzählt. Grandios besetzt mit Julianne Moore und dem für seine Rolle Oscar-nominierten Colin Firth, der einen schwulen britischen Professor spielt, bemüht, seinem Leben nach dem Tod seines langjährigen Partners Jim wieder eine Bedeutung zu geben.



Oliver Stone
»Wall Street«
20th Century Fox, 121 Min., DVD

Michael Douglas und Charlie Sheen im Oscar-prämierten Meisterwerk von Oliver Stone, in digital restaurierter Bild- und Tonqualität: Bud Fox, ein strebsamer, junger Börsenmakler, will das schnelle Geld machen. Nachdem er den skrupellosen Spekulanten Gordon Gekko kennenlernt, scheint ein Traum in Erfüllung zu gehen. Aber dieser Traum hat seinen Preis. Durch Gekko wird Bud in einen Strudel krimineller Machenschaften gezogen.

2 JAHRE SPEX
12 HEFTE / 60 EURO*

*INLAND 60 EURO / AUSLAND 84 EURO
INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE,
TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

1 JAHR SPEX
6 HEFTE / 30 EURO**

**INLAND 30 EURO / AUSLAND 42 EURO
INKL. PORTO UND MWST.
WWW.SPEX.DE/ABO.HTML, ABO@JFMEDIA.DE,
TEL.: 030 - 69 59 72 32 (Mo.-Fr., 10-14 Uhr), Fax: 030-69 59 72 40

1 WOCHE VOR KIOSK FREI HAUS

JEDER, DER SPEX ABONNIERT, KANN ALS ABOPRÄMIE – NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – ZWISCHEN DIESEN PRODUKTEN WÄHLEN / WEITERE PRÄMIEN AUF WWW.SPEX.DE/ABO.HTML

SOLLTE DIE GEWÜNSCHTE PRÄMIE NICHT MEHR VORRÄTIG SEIN, WIRD – AUCH NUR SOLANGE DER VORRAT REICHT – EINE ANDERE VERSCHICKT. EIN ANSPRUCH AUF EINE PRÄMIE BESTEHT NICHT

ÜBERWINDUNG DES THEATERS

Wie entstehen Texte für die Bühne und wer hat hier die Deutungshoheit? Das sind die Fragen, die den folgenden vier Gesprächen zugrunde liegen: Christoph Schlingensief und Helene Hegemann bezweifeln das literarische Potenzial ›authentischer‹ Erlebnisse. Monika Gintersdorfer lässt Übersetzungsprobleme produktiv werden. René Pollesch kritisiert den Verblendungszusammenhang der Moral. Dabei hatten vor allem die jüngsten Debatten um Autorschaft und angeblich skandalöses ›Abschreiben‹ einen stark moralisierenden Unterton. Grund für uns, die Spex-Reihe »Kunstsprache«, die bislang Musikern vorbehalten war, in Richtung Theaterpraxis zu öffnen.

FOTOS CHRISTOPH SCHLINGENSIEF: ANDREAS RENTZ
(BEI DER DLD-CONFERENCE IM JANUAR 2010 IN MÜNCHEN)
FOTOS MONIKA GINTERSDORFER, RENÉ POLLESCH, HELENE HEGEMANN: OLIVER SCHULTZ-BERNDT

CHRISTOPH SCHLINGENSIEF

MEHR ALS EIN JAHR SOLLTE ES DAUERN, EHE CHRISTOPH SCHLINGENSIEF (50) SICH SCHLIESSLICH BEREIT ERKLÄRTE, ERSTMALS EIN ABENDFÜLLENDES INTERVIEW ÜBER SEINE SCHREIBPRAXIS ZU GEWÄHREN. DER SCHWERKRANKE REGISSEUR, DRAMATURG UND DESIGNIERTE KURATOR DES DEUTSCHEN PAVILLONS 2011 IN VENEDIG FAND UND NAHM SICH IN HAMBURG DIE ZEIT, MIT MAX DAX ZU NÄCHTLICHER STUNDE AUSFÜHRLICH ÜBER DIE EINSAMKEIT DES AUTORS IN ANONYMEN HOTELZIMMERN, AUF DER THEATERBÜHNE UND IN ZWISCHENSITUATIONEN FLÜCHTIGER MOMENTE ZU SPRECHEN. ZUNEHMEND WIRD KLAR: DAS SCHREIBEN IST MEHR ALS NUR EINE NOTWENDIGE ARBEIT, ES IST ZU GLEICHEN TEILEN ÜBERLEBENSKAMPF UND IDENTITÄTSVERSICHERUNG.

INTERVIEW: MAX DAX

Ich habe in den letzten Jahren oft gleichzeitig an unterschiedlichen Projekten gearbeitet – Film, Theater, Oper, Blog, Interviews, Prosa, Kunstaktionen, Videos. Bei all diesen Projekten gibt es eine Textebene. Die Zeit, die vergeht, und das Schreiben hängen eng zusammen, denn das Schreiben hat ein zeitlich unberechenbares Moment. Und zugleich hängt alles mit allem zusammen. Aber es gibt Texte, die mir leichter fallen, und welche, die schwerer sind. Sehr schwer ist es etwa, wenn ein Auftraggeber kommt und mich bittet, einen Text zu irgendeinem Thema, sagen wir: zu ›Erfüllung‹ zu schreiben. Ein solcher Text ist deshalb schwer, weil es sich um einen Begriff handelt, der zunächst einmal gar nichts mit meiner Arbeit zu tun hat. In solchen Fällen muss ich mich erst in das Thema einarbeiten, und ich muss begreifen, warum dieser Auftraggeber ausgerechnet von mir diesen Text haben will. Leichter fallen mir andere Textformate, etwa mein Blog, oder auch schriftlich geführte Interviews, weil ich in ihnen leichter Querverweise zu anderen Themenkomplexen

herstellen kann als im ›mündlichen‹ Gespräch. Wenn ich für meinen Blog oder für Theaterprogrammhefte Texte verfasse, gibt es für mich grundsätzlich zwei Möglichkeiten, aber meist produziere ich Texte, indem ich sie erst in mein Diktiergerät spreche. Früher fiel mir das schwer. Da konnte ich nie frei sprechen, da verließen mich die Worte, sobald die ›RECORD‹-Taste leuchtete. Heute liebe ich es, denn beim Reden fällt es mir leicht, Punkt und Komma zu vergessen. Ich nehme mir also mein Diktiergerät und spreche hinein, wie es unmittelbar aus mir herauskommt, ohne jeden literarischen Anspruch. Das Diktiergerät vollzusprechen, es abtippen zu lassen und anschließend zusammenzustreichen, das ist die eine Methode der Textproduktion.

Die andere Methode ist: nachts schreiben, nach den Theatervorstellungen, in den Computer. Am besten geht das, wenn zuvor eine Verausgabung stattgefunden hat, in erschöpftem Zustand. Wenn ich vielleicht zuvor angegriffen worden bin und merke, dass mich etwas beschäftigt oder stört. Dann kommen auch die Sätze schneller, dann ist der Kontext gegeben und der Fluss stimmt oft auf Anhieb. Wichtig ist einzig, dass es solitäres, nokturnes Schreiben ist. Ich kann zwar auch morgens, vor dem Frühstück, noch ein, zwei Sachen aufschreiben, manchmal gibt es da so einen Schub an Ideen, aber das ist eher die Ausnahme. Die Stille der Nacht, das ist die richtige Kulisse zum Schreiben. Das war schon ganz früher so, als ich noch die Drehbücher zu meinen Filmen geschrieben habe, die entstanden auch, wenn die anderen Menschen schliefen.

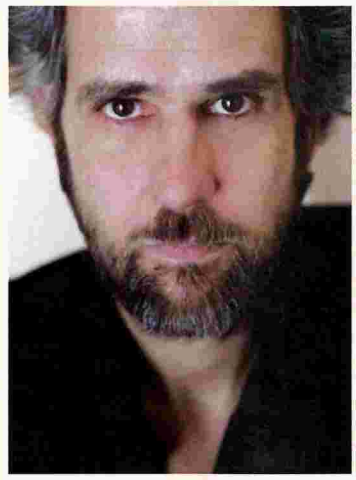
In der Nacht herrschen einfach ein anderer Sound und eine andere Energie. Spirituell gesprochen gibt es weniger Schwingungen und weniger Theater, es ist ruhiger, das Telefon klingelt nicht. Und psychisch gesprochen fällt es mir leichter, meinen Gedanken freien Lauf zu lassen, wenn ich weiß, dass die Menschen um mich herum pennen. Es war immer ein sehr befreiender Augenblick, nachts zu realisieren: Endlich Ruhe, keiner um mich herum, ich kann loslegen.

Im Falle der Drehbücher brachten Sie damals krasseste Themen zu Papier – Splatter-Fantasien, Sex, Gedärme, Gemeinheiten.

Für mich als damals 24-Jährigen waren das teilweise obszöne Fantasien. Allein deshalb musste ich nachts schreiben.

Handelt es sich um unterschiedliches Schreiben, wenn Sie bloggen, wenn Sie Drehbücher schreiben, wenn Sie für das Theater arbeiten?

Ja, klar. Meine Drehbücher waren fast alle Überschreibungen bekannter Filme wie »Mississippi Burning« von Alan Parker oder G.W. Pabsts »Hitler, letzter Akt«. Und dass sich »Die 120 Tage von Bottrop« auf Pasolinis »Salò« bezog, verdeutlichte ja schon der Titel des Films. Sich an einem vorgegebenen Handlungsstrang abzuarbeiten, erleichterte das Schreiben in gewisser Hinsicht. Viele der Drehbücher, etwa das zu »TERROR 2000«, das sich auf »Mississippi Burning« bezieht, habe ich damals mit Oskar Roehler geschrieben. Er die Dialoge, und ich war für die Dramaturgie zuständig. Ich sagte Oskar also beispielsweise, wo die Leiche liegt und wie der Kommissar sie findet, einfach, weil es eine



identische Stelle in Parkers Film gab – und Oskar ließ den Kommissar dann sprechen, allerdings andere Dinge als im Original. Oskar ist ein extrem guter Dialogschreiber. Der hackte in die Tasten, dass ich nur noch lachen konnte. Er hat dieses Talent, das Publikum mit jedem Satz weiter zu verwirren und zu verunsichern. Falsche Fährten zu legen, ist wichtig, wenn es um die Suche nach dem Mörder geht. Es kamen großartige Szenen dabei heraus, zum Beispiel die, in der Udo Kier an der Tür vom Bunker klingelt, Alfred Edel macht auf und sagt: »Wie siehst du scheiße aus. Hast du wieder geleckt?« Und Kier antwortet: »Das geht dich Scheiße an.« Solche Dialoge gelingen Oskar, aber nicht mir. Anders gingen Matthias Colli und ich bei meinem Film »Mutters Maske« vor, dem Veit Harlans »Opfergang« zugrunde lag. Bei diesem Remake bezogen wir uns eher auf die Originaltexte und weniger auf die Originalhandlung.

Warum?

Ganz einfach: Ich fühlte mich gezwungen, mich beim Klauen nicht erwischen zu lassen. Ich hatte Angst, mit unserem Vorgehen Urheberrechte zu verletzen. Also habe ich Originaldialoge geklaut, aber wir montierten sie bis zur Unkenntlichkeit neu – was im Umkehrschluss bedeutete, dass von der ursprünglichen Filmdramaturgie von »Opfergang« nichts mehr übrigblieb. Heute wundere ich mich über mich selbst, dass ich damals so gehemmt war. Heute, in meiner Arbeit am Theater, verwurste ich hemmungslos Originalquellen und füge sie zu Neuem zusammen. Das ist im Theater einfach Praxis. Von daher sind für mich die Diskussionen um Helene Hegemanns Buch »Axolotl Roadkill« auch so absurd. Im Theater wird permanent auf Texte und Zitate zurückgegriffen, aus denen dann Handlungen oder Pseudo-Handlungen konstruiert werden. Das ist gut und legal, und ich bin schwer erstaunt, dass in anderen Kunstformen, allen voran der Literatur und auch der Oper, ein anachronistischer Purismus gelebt wird, der letztlich den alten Geniebegriff und die Unantastbarkeit der Originale beschwört.

Wie sieht es aus, wenn Sie für das Theater texten und Geniebegriff und Original hinter sich lassen?

Das sieht dann etwa so aus, dass ich während einer Probe mit den Schauspielern rede. In guten Momenten redigiere ich von oben, mit dem Mikrofon, in das Geschehen hinein. Ich moderiere dann die Schauspieler an, ich spreche ihnen den Text kaputt, oder ich antworte auf Fragen, die sie einer anderen Person auf der Bühne stellen. Ich versuche jeden Ansatz zu unterbinden, sich in festgelegten Dialogbahnen zu bewegen. Und um mich herum sitzen Leute, die tippen alles mit, was ich sage. Das sind Momente der Formation von Gedanken, nicht der Transformation. Das ist oft eine sehr geradlinige Sprache, die in diesen Momenten entsteht, auch wenn ein Außenstehender einzelnen Assoziationsketten möglicherweise nicht immer zu folgen imstande sein mag. Und auf Basis der Transkriptionen meiner Bühnenanweisungen etwa entstehen dann oft Dialoge. Ich weiß ja, dass ich nicht im Sinne des Mainstreams erzählen kann. Das wiederum führt zu Problemen der Rezeption. Was soll ich einer Frau Lemke-Matwey vom Berliner Tagesspiegel denn sagen, wenn sie findet, dass mein Theater für sie zu schnell sei? Soll ich dann, wie Frau Lemke-Matwey,

auf der Autobahn mit 60 Stundenkilometer fahren, obwohl mein Auto auch 240 kann? Es handelt sich einfach um grundverschiedene Ansätze, ob man vom Theater Stoff, Partitur und Handlung erwartet oder die Überwindung all dieser Sachen. Ich sage: Wenn einer auf der Bühne »Herein!« ruft, dann darf die Tür eben gerade nicht aufgehen. Dann ist es besser, wenn einer tot umfällt.

Aber wie können Sie auf einer Textebene mit Schauspielern arbeiten und gemeinsam Stücke erarbeiten, wenn Sie, wie in Ihrem Operndorf in Burkina Faso, deren Sprache gar nicht verstehen?

Das ist natürlich ein echtes Problem. In Ouagadougou weiß ich, was in der Partitur steht, aber ich weiß nicht, was die Schauspieler daraus machen. Ich kann nicht beurteilen, ob einer dilettantisch spricht oder nicht, ob ich eingreifen muss, ob ich ihm in seine Rolle ein Problem hineinbauen muss. Andererseits erlebe ich die Arbeit im Operndorf auch als Erlösung. Die Leute dort verstehen es einfach nicht, wenn ich beispielsweise möchte, dass ein Schauspieler gegen Ende eines ernsten Monologs ironisch wird. Solche Befehle werden dann einfach nicht befolgt. Ich weiß manchmal gar nicht, ob die überhaupt das sprechen, was im Skript steht.

Warum suchen Sie eine solche Erfahrung, in welcher Sie als Regisseur und Texter an Ihre Grenzen stoßen?

Der Reiz liegt genau darin, dass ich mich eben nicht einmischen kann. Ich bin degradiert zum Geschäftspartner, der ein wenig Geld mitgebracht hat. Wenn das Operndorf irgendwann anfängt zu laufen, wenn die Schule eröffnet ist, dann bin ich, glaube ich, ganz gut damit bedient, mich nicht wie so ein Entwicklungshelfer einzubringen, sondern einfach zuzuschauen.

Wenn Sie auf Textebene kollaborieren – geht es dann auch um Quantität? Darum, dass zwei Autoren einfach mehr produzieren können als einer alleine?

Gar nicht. Ich kann ja selbst schreiben. Und ich kann auch alleine überprüfen, ob einem Text etwas fehlt oder nicht. Wenn ich also gemeinsam mit René Pollesch an der Deutschen Oper auf die Premiere der Oper »Metanoia« des Komponisten Jens Joneleit am 3. Oktober hinarbeite, dann nur aus dem Grund, weil wir beide von dem Gedanken begeistert sind, dass die Tragödie aus dem Geist der Musik erwächst. René ist für mich wie eine Lebensversicherung. Ihn kann ich abends anrufen und sagen, dass ich das Gefühl habe, wir bräuchten zu Nietzsche doch noch einen anderen Ansatz. Nach einem solchen Anruf schreibt er dann wie ein Irrer zwanzig Seiten und überreicht sie mir. Und wenn ich es mir recht überlege, ist mir diese Manie dann fast schon wieder zu anstrengend – eben gerade aus dem Grund der Quantität. Ich bin kein Freund von Bergen von Literatur, die ich erst einmal lesen muss, um sie zu verstehen. Ich mag es schlank. Aber bei René ist das eben normal. Er schreibt doch für sich. Er ist für mich fast der Einzige, der an seiner Geschichte weiterschreibt, egal ob ich nun noch etwas möchte oder nicht. Deshalb stimmt es auch gar nicht, was ich sage: Ich rufe ihn gar nicht an, und er schreibt. Ganz im Gegenteil, ich habe Hemmungen ihn anzurufen, weil er sowieso die ganze Zeit schreibt und ich ihn dabei möglichst nicht stören möchte.

»DIE STILLE DER NACHT, DAS IST DIE RICHTIGE KULISSE ZUM SCHREIBEN. DAS WAR SCHON GANZ FRÜHER SO.«

Das überrascht für einen Menschen, der sich so öffentlich und so exzessiv mit Text beschäftigt wie Sie.

Na ja, ich schreibe zwar viel und rede viel, aber ich lese überhaupt nicht viel. Und wenn ich lese, dann eher Zeitschriften, die Spex, Fetzen, Aufgepicktes. Ich habe schon Dramaturgen zum Wahnsinn gebracht, weil die mit zwanzig Büchern ankamen, in denen zig Sachen markiert waren, weil sie gut vorgearbeitet hatten – und ich habe kein einziges von diesen Büchern auch nur aufgeschlagen. Besser ist es, so vorzugehen wie Carl Hegemann, der Vater von Helene: Der arbeitet ein bisschen wirr. Er telefoniert ständig und schreibt an irgendwelchen Programmzetteln herum, während andere Leute schon auf seine Anweisungen warten. Erfahrungsgemäß kommen aber in genau solchen Situationen die Gedankenblitze, welche ein Stück essenziell voranbringen. Das sind die besten Textmitarbeiter. Alfred Edel bestätigte mir einmal, dass ich über ein ›geniales Halbwissen‹ verfüge. Ich könnte Ihnen zwar nicht erklären, was Hegel eigentlich geleistet hat, aber ich mag den Rhythmus seiner Sprache, das ist für mich wie Musik. Und Halbwissen generiert mitunter natürlich auch absurde Behauptungen. Ich auf alle Fälle bin, wenn ich beispielsweise von Alexander Kluge interviewt wurde, immer gerne auf seine Behauptungen eingestiegen und habe sie weitergesponnen. Das ging auch mit Helge Schneider gut, mit Oskar Roehler, mit René Pollesch, mit den besten Schauspielern. Zwischen uns ist immer alles Material, nie Angriff. Alles ist immer Ausgangsbasis, auf die eigenes Material geschichtet werden kann. Man könnte es auch gemeinschaftliche Textproduktion nennen. Und das ist der Grund, weshalb ich Literatur oft als sehr beschränkt empfinde. Denn die Vorgehensweise, sich für sechs Monate in ein Kämmerlein einzusperren, um abgeschottet am eigenen Roman zu basteln, ist für mich pure Verkrampfung. Das muss ja kaum auszuhalten sein! Und genau in diesem Punkt liegt auch das Problem der Rezeption von Helene Hegemann: Man geht eben immer noch vom Genie aus, und daher darf nichts geschrieben werden, was nicht von einem selbst stammt. Das ist aber ein Vorwurf von gestern. Ich erlaube mir mal, die gleiche Problematik auf mich zu übertragen: Ich habe nichts erlebt in meinem Leben, aber ich habe immer alles behauptet, zur Not mit den Worten anderer.

Aber wo liegt eigentlich der Unterschied zwischen dem stillen Kämmerlein des Romanautors und dem Hotelzimmer, in dem Sie selbst schreiben?

Der Zeitraum macht den Unterschied. Ich bin ja heute hier und morgen dort. Im Unterschied zum literarischen Schreiben arbeitet man im Theater wie im Film viel stärker auf sogenannte ›plot points‹ hin. Da muss dann einfach endlich mal einer sterben oder eine Rakete starten. Oder nehmen Sie die Filme von Alexander Kluge: Sie sehen, wie eine Geschichtslehrerin auf der Suche nach der deutschen Geschichte durchs Bild läuft. Sie hören den Off-Kommentar: »Hier springt ein Vogel von Ast zu Ast. Eine Frau schüttelt ein Kopfkissen. Zwei Arbeiter sitzen auf dem Gerüst.« Mit dieser Methode hat Kluge in den Sechzigern viel gearbeitet, und wenn es jemanden gibt, der mich nachhaltig beeinflusst hat, dann

er. Er ist einfach ein sensationeller Techniker. Bei ihm werden trivialste Vorgänge durch eine Off-Stimme in einen Bedeutungskontext geworfen, in dem sie zuvor nie standen. Es passiert nur, weil Alexander Kluge es so wollte.

Und Sie haben diese Methode aufgegriffen?

Ja, weil doch entscheidend ist, dass diese Technik einem Freiheitswillen gegenüber verpflichtet ist, den wir seit unserer Kindheit in uns tragen. Und weil der Text, anders als im Roman, wo er Selbstzweck ist, im Theater oder im Film nur einen Teil der Arbeit ausmacht, sitze ich im Hotelzimmer dann auch nicht ›einsam‹ herum, wenn ich schreibe. Ich bin da eben nur alleine. Und in der Dunkelheit fühle ich mich wie im Kino und blicke auf die Leinwand – nur, dass die Leinwand eben in mir ist. Dann muss ich all das, was ich auf der Leinwand sehe, nur noch niederschreiben. Bei der Vorstellung, einen Roman von 150 Seiten zu schreiben, wird mir schlecht.

Denkt man, wenn man an Szenen und Dialogmomenten für den Film arbeitet, stattdessen in Textminiaturen?

Ja. Und aus vielen kleinen Momenten entsteht dann etwas Größeres. Ich erinnere mich daran, wie »TERROR 2000« 1992 in Hof verrissen wurde. Dietrich Kuhlbrodt schrieb, obwohl er selbst mitspielte und eigentlich zum Club der Eingeweihten gehörte, dass der Film zu schnell geschnitten sei. Heute sehe ich mir den Film an und stelle fest: Der ist soooo langsam und gemütlich im Vergleich zu anderen Produktionen, die heute Mainstream sind. Assoziative Texte, die vom Publikum verlangen, aufmerksam den Hakenschlägen zu folgen, können sehr wohl von einem Mitteilungsdrang getrieben sein. Im Übrigen bin ich der festen Überzeugung, dass das Publikum heute viel schneller denken kann als früher. Es ist beruhigend zu wissen, dass jeder Versuch von sprachlicher oder inszenatorischer Radikalität in zehn Jahren Mainstream sein wird. Es befreit einen beim Arbeiten. Der Schönheitsfehler liegt allein darin, dass Chefredakteure zu langsame Autoren in zu schnelle Inszenierungen schicken. Dann nämlich entstehen kontraproduktive Missverständnisse.

Als Sie in Namibia Ihren Film »African Twintowers« drehen wollten, sind Sie mit Ihrem assoziativen Erzählen an die Grenzen der Machbarkeit gestoßen. Sie sollen zwar enorm viel Filmmaterial produziert, aber keinen Film zustande bekommen haben.

Das stimmt, das Projekt empfinde ich heute noch als Scheitern. Ich habe irgendwann das Drehbuch in den Mülleimer geworfen, weil es nicht mehr weiterging. Das lag auch an mir. Das Skript war zwar ausgearbeitet, aber nicht mit Kameraanweisungen versehen. Im Theater hätte man das Buch retten können. Da hätten sich das Ensemble und ich sechs Wochen lang an einem Ort getroffen und wären diesen Torso von einem assoziativen Text durchgegangen, hätten versucht, dramaturgische Bögen einzuziehen, Szenen zu bauen. Das funktioniert aber nicht, wenn man mit einer Kamera arbeitet, da müssen die Anweisungen für jede einzelne Einstellung stimmen, sie müssen viel technischer und präziser sein. Mit 17 Jahren hatte ich das noch beherzigt. Da stand dann tatsächlich im Skript: »Großaufnahme. Greift zum Glas. Schnitt. Halbtotale. Geht mit dem Glas ein paar Schritte. Kamera schwenkt mit.« In »The African Twintowers« fehlten jedoch nicht nur diese Angaben, auf die man im Zweifelsfall gerne

[redacted]

»IN DER DUNKELHEIT FÜHLE ICH MICH WIE IM KINO UND BLICKE AUF DIE LEINWAND IN MIR.«

[redacted]

verzichten kann. Es fehlte vor allem die leiseste Andeutung einer Handlung. Da hat selbst »Mothlight« von Stan Brakhage mehr Handlung. Durch die immer zu allem bereite Szenenansammlung enstanden permanent neue Handlungen, die aber nie mit den jeweils vorangegangenen verknüpft wurden, weil sie nichts miteinander anfangen konnten. Das ist sicher auch eine interessante Kunst, zumal der Film nebeneinander projiziert wirklich grandios geworden ist. Aber für heute ist es komplexes Neuland, auch wenn es – wie ich schon am Beispiel des schnellen Schnitts sagte – in zehn Jahren vermutlich bereits Mainstream sein wird … oder in tausend Jahren … Ein ewiger Wunsch!

Von Ihnen stammt aber der Spruch »Scheitern als Chance« – hätten Sie nicht improvisieren können?

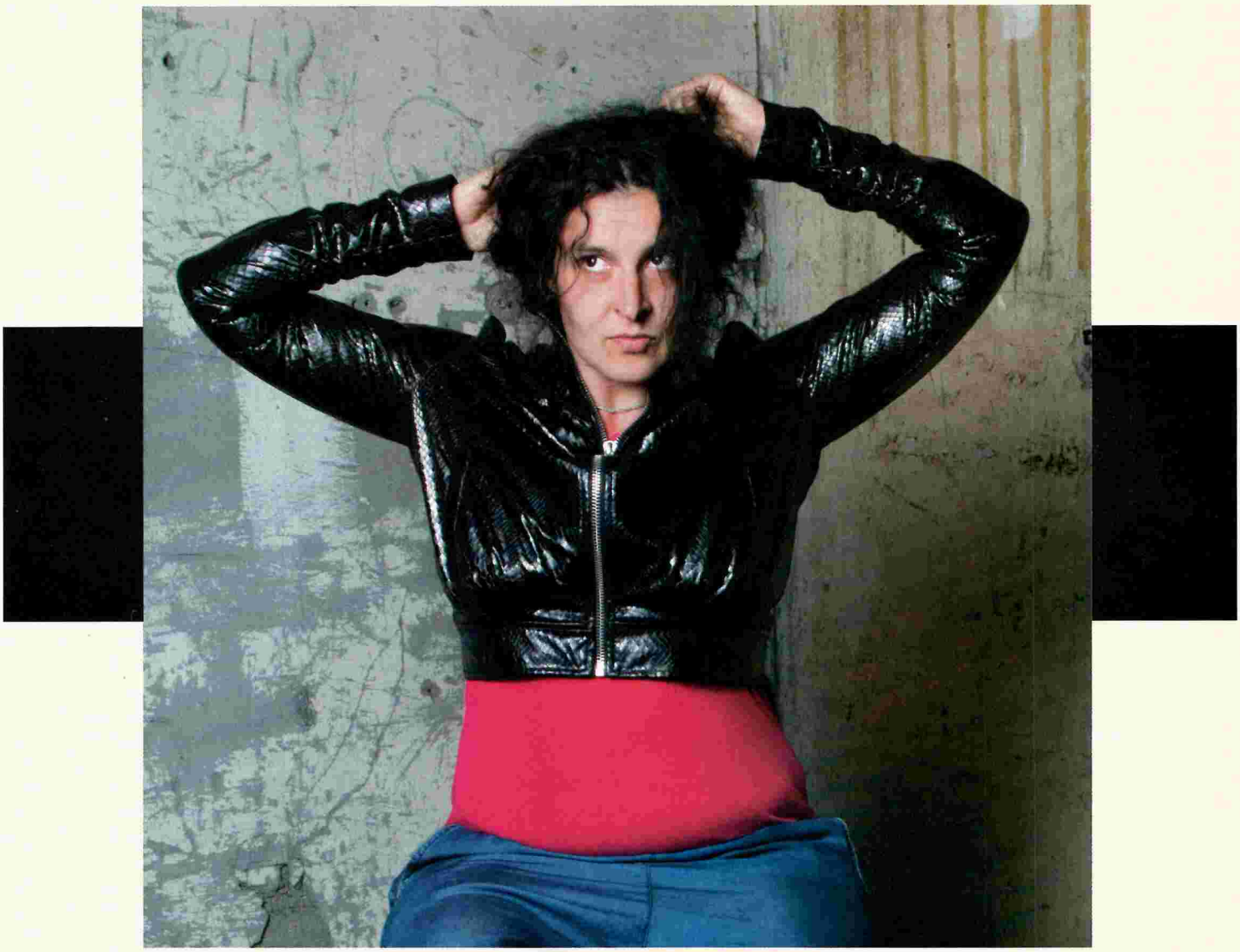
Das Problem begann damit, dass ich meine Begeisterung für dieses Afrika als Sehnsuchtsort im Moment unserer Ankunft, wo aus der Situation vielleicht ein Initialschub hätte entstehen können, nicht vermitteln konnte. Die Leute waren alle viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt – man will ja funktionieren, aber man will ebenfalls nicht von Insekten gestochen werden. Man will keine Angst haben, stellt aber fest, dass man sie in der stillen, tiefschwarzen Nacht mit einem Mal eben doch bekommt. Sehr bald befanden wir uns in einer Situation, in der keiner von uns mehr wirklich wusste, was wir hier eigentlich taten. Inklusive mir: Ich wusste es auch nicht mehr. Und wenn in einer solchen Situation das Drehbuch seinen Geist aufgibt, dann ist der Ofen aus.

Sie zeigten dann das gesammelte, weitgehend ungeschnittene Material auf der Berlinale 2008 als Installation in 18 Bildern.

Wir haben 180 Stunden gefilmt, darunter auch kurze, aufflammende Momente der Glückseligkeit, in denen alles passte. Mich hat das in den besten Momenten an Dieter Roths Arbeit erinnert, in welcher er sich über Monate und Jahre hinweg immer gefilmt hat – eine Arbeitsweise, die den Zuschauer also per se überfordert. Aber auf der anderen Seite gab es auch wildgewordene Schauspieler wie Irm Hermann, Stefan Kolosko, Robert Stadlober oder Norbert Losch, die in ihrer Unterschiedlichkeit schwer zu handhaben waren. Ich weiß noch, dass Robert nur auf Anweisungen wartete – er machte alles, was man ihm sagte, aber wenn man ihm nichts sagte, machte er nichts. Das war für mich unbegreiflich. Und Irm fragte am laufenden Meter, was sie eigentlich in Namibia verloren habe, wie es zu all dem habe kommen können. Und Patti Smith wanderte gelegentlich mit ihrer esoterischen Klarinette durchs Bild. Man könnte sagen, dass ich mir die Dimensionen der Unternehmung im Vorfeld nicht ein einziges Mal richtig vorgestellt habe. Und ich sage: Wenn ein Projekt auf eine solche Art und Weise im Chaos zu versinken droht, dann hilft einem auch kein assoziatives Texten mehr. Heute weiß ich: Wenn man sich auf Afrika einlässt, muss man entweder völlig loslassen und akzeptieren können, was geschieht. Oder man geht dorthin in Kolonialherrenmanier, haut mit dem Hammer auf den Boden und schreit durchs Megaphon: Wer nicht hüpft, wenn's knallt, wird erschossen! Ich aber kreiste in Namibia um mich selbst. Ich wusste weder, wo der Anfang, noch wo das Ende war. Es war der Moment, in dem mein Vertrauen in den Text auf eine unüberwindbare Hürde stieß.

MONIKA GINTERSDORFER

MONIKA GINTERSDORFER, GEBOREN 1967 IN LIMA, PERU, HAT AN DEN MÜNCHNER KAMMERSPIELEN, IN DEN SOPHIENSAELEN BERLIN UND AUF KAMPNAGEL IN HAMBURG INSZENIERT. SIE BEGREIFT DAS THEATER ALS ORT DES INTERKULTURELLEN AUSTAUSCHS UND ARBEITET SEIT 2005 ENG MIT DEM KÜNSTLER KNUT KLASSEN UND DEM IVORISCHEN CHOREOGRAPHEN FRANCK EDMOND YAO ZUSAMMEN. MIT IHNEN ORGANISIERTE SIE AUCH DAS FESTIVAL »RUE PRINCESSE«, DAS IM SEPTEMBER IM BERLINER HAUS DER KULTUREN DER WELT GASTIEREN WIRD UND ANFANG DES JAHRES BEREITS IN ABIDJAN, ELFENBEINKÜSTE STATTFAND.



INTERVIEW: WIBKE WETZKER

Mein Umgang mit Sprache hat wenig mit der klassischen Textarbeit am Theater zu tun. In meiner »7% Hamlet« betitelten Fassung des Shakespeare-Klassikers, die ich 2009 am Deutschen Theater inszenierte, taucht zwar der Schlüsselsatz »Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage« auf, allerdings auf Französisch. Der Darsteller Bernd Moss sagt ihn irgendwann, obwohl er eigentlich gar kein Französisch spricht. In den letzten zwei Jahren habe ich mit »Othello – c'est qui«, »7% Hamlet« und »Macbeth – très très fort« Shakespeare drei Mal aktionistisch interpretiert. Im Kontext meiner Theaterarbeit handelt es sich aber eher um Ausnahmen. Denn in der Vergangenheit habe ich stets versucht, die Sprache der anderen zu umgehen. Auf Shakespeare zurückzugreifen, war dann vor allem eine öffentlichkeitswirksame Strategie, um zu zeigen, dass Franck Edmond Yao ein extrem guter Performer ist. Franck ist aus-

gebildeter Tänzer und Choreograf und stammt aus Abidjan, der ehemaligen Hauptstadt der Elfenbeinküste. Wir haben uns in Paris kennengelernt und arbeiten seit fünf Jahren zusammen. Unsere frühen gemeinsamen Aufträge wie etwa »Ob du willst oder nicht, du musst«, das wir mit Aenne Quiñones und René Pollesch für den Prater der Volksbühne Berlin produziert haben, waren nicht gerade Publikumsmagneten. Ich wollte mit meinen Shakespeare-Inszenierungen also etwas machen, das uns stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Und genau das leistet ein Klassiker, denn die Wertschätzung für den zur Allgemeinbildung gehörenden und somit im Publikum bekannten Text wird zum Programm. Selbst wenn – wie bei mir – der Originaltext in meinen Inszenierungen eine untergeordnete Rolle spielt, merkt das Publikum die Abweichungen, es findet also eine andere Form von Kommunikation statt, als wenn ich einen Saal mit einem unbekannten Stück konfrontiere.

Wenn ich also Franck als Othello besetze, dann habe ich ihn damit in einem Feld platziert, das dem deutschen Theaterpublikum vertraut ist. Der Effekt liegt auf der Hand: Anders als in einem Stück wie »Ob du willst oder nicht, du musst«, wurde Francks Leistung als Performer für das Publikum überhaupt erst vergleichbar. Genau aus diesem Grund haben wir als Teil der Aufführung auch gezeigt, wie der Othello in anderen Inszenierungen präsentiert wird. Zum Beispiel haben wir Alexander Scheers Interpretation des Othello am Schauspielhaus Hamburg zitiert, wo Scheer als Markenzeichen mit schuhcremeschwarzem Gesicht auftritt. Oder wir haben Julia Jentsch eingeladen, welche die Desdemona in der »Othello«-Inszenierung von Luk Perceval an den Münchner Kammerspielen gespielt hat. Zusätzlich erläutert Franck auch die Entstehungsgeschichte unseres Stücks in einem einleitenden Monolog. Wir haben uns also gleichzeitig mit der Aufführungstradition des Othello in Deutschland auseinandergesetzt und Franck mit etablierten Schauspielern vergleichbar gemacht. Das ist natürlich gleichzeitig ein ganz anderer Umgang mit einem kanonisierten Quelltext. Franck musste den Text vorher gar nicht kennen, geschweige denn auswendig lernen, denn wir haben uns lediglich auf die Felder des Stücks konzentriert, auf die er reagieren konnte: Magie, Eifersucht, Ehre, Aufstieg in einer fremden Gesellschaft. Themen, zu denen Franck einen persönlichen Zugang hat und die wir deswegen zum Kern der Inszenierung erklärten. Franck lernt keine Texte auswendig und erst recht nicht auf Deutsch. Das würde viel zu lange dauern, und wir wollen ja immer alles jetzt sofort.

Wir haben den Umstand, dass Franck ausschließlich Französisch spricht, vielmehr zum Teil der Inszenierung gemacht und seinen Text während der Aufführungen live übersetzen lassen. Das wurde mir von der Kritik als dekonstruktivistisches Konzept ausgelegt, basierte aber letztlich auf einer ganz pragmatischen Überlegung: Ich wollte Franck, aber wir spielen für ein deutsches Publikum, und das Geld kommt aus Deutschland. Also wird er übersetzt. Während die Kritiker darin eine dekonstruierende Qualität entdecken, bedeutet das für die Darsteller vor allem ein Zeitfenster, in dem sie ihren nächsten Satz vorbereiten können. Denn ich sage es noch einmal: Niemand lernt bei mir seinen Text auswendig. Außerdem sorgt die Übersetzung in der Aufführung für einen guten Rhythmus.

»IN ABIDJAN MUSS MAN DAS PUBLIKUM DOMINIEREN. DAS IST EIN KAMPF, WENN AUCH KEIN BÖSARTIGER.«

Es gab Kritiker, die der Meinung waren, durch die Übersetzung werde eine Macht auf den ivorischen Darsteller ausgeübt, die einer Kolonialisierung der Sprache gleichkäme.

Das finde ich nicht zutreffend. Franck wollte einfach nichts lernen. Für ihn ist das unterhaltsam und herausfordernd, auf deutschen Bühnen in französischer Sprache zu bestehen. In den Aufführungen spricht er sehr schnell und in ivorischem Slang. Wenn er richtig in Fahrt kommt, wird seine Sprache undeutlich, und das bringt den Übersetzer ins Schlingern, denn wir greifen nie auf professionelle Übersetzer zurück. Diese Rolle hat immer einer der Darsteller zusätzlich übernommen. Das bedeutete für die deutschen Darsteller immer eine zusätzliche Anstrengung, die sie aus reiner Empathie auf sich nehmen. Man kann die Übersetzung also eher als eine Art Akt der Liebe begreifen.

Wenn die Übersetzer gar nicht gut Französisch konnten und die Übersetzungen sehr ungenau blieben: Macht es Ihnen nichts aus, wenn Francks Aussage stark verfälscht beim Publikum ankommt?

Manchmal ärgere ich mich, wenn etwas falsch übersetzt wird und damit die These, die Francks Aussage zugrunde liegt, im Arsch ist. Aber damit habe ich zu rechnen. Dafür gestalten sich durch wechselnde Übersetzer die einzelnen Aufführungen sehr variantenreich, und es werden immer wieder unterschiedliche Aspekte ein und derselben Grundhandlung beleuchtet. Der eine Übersetzer kann eben sehr gut Französisch und bleibt nahe am Sinngehalt der Worte. Der andere versteht die Sprache nicht besonders gut, kann sich aber sehr gut in sein Gegenüber einfühlen und kommuniziert eher gestisch. Da kann man nicht von einer besseren oder schlechteren Übersetzung sprechen.

Sprache ist also ein Werkzeug und weniger in Stein gemeißeltes Kunstwerk?

So könnte man das sagen. Franck und ich reden sehr viel miteinander – viel, ständig, schnell und heftig. Der Strom der Sprache reißt sozusagen niemals ab, und deshalb kann ich die einzelnen Stücke auch nicht wirklich voneinander trennen. Wir befinden uns in einem immerwährenden Gespräch. Daraus ergeben sich die Themen für unsere Aufführungen ganz automatisch: Luxus und Verschwendung, die politische Krise an der Elfenbeinküste, Arbeitsalltag, Magie, Mann und Frau usw. Diese Ideen werden dann in den Proben nur zum Teil schriftlich fixiert. Die Darsteller wissen natürlich, was sie sagen wollen, aber ihr Ausdruck unterliegt einer ständigen Veränderung. Es gibt keine Struktur und auch keinen Zwang, diese zu wiederholen. Dementsprechend variiert auch die Länge der Aufführungen. Da kann dasselbe Stück mal vierzig Minuten dauern oder auch mal anderthalb Stunden. Am extremsten vermeiden wir die Wiederholung im Fall der Tanzreihe »Logobi«, bei der Tanz argumentativ vorgetragen wird. »Logobi« funktioniert rein diskursiv. Die Darsteller reagieren aufeinander in Tanz und Worten. Inzwischen gibt es fünf Folgen der Reihe, und natürlich besitzt jede Folge einen groben Ablauf, in

dem sich bestimmte Strukturen wiederholen. Aber bei »Logobi 5« gelang es uns schließlich, den Wiederholungseffekt abzulegen. Das ist nicht einfach, da der Körper an Bewegungsabläufe gewöhnt ist und auch die Sprache gerne erlernten Mustern folgt. Es ist schwer, jedes Mal etwas wirklich Neues zu generieren, und dann muss man sich auch stets fragen, was dieses vermeintlich Neue wert ist.

Manchmal scheint die Sprache in Ihren Stücken geradezu durch die Körpersprache bezwungen zu werden.

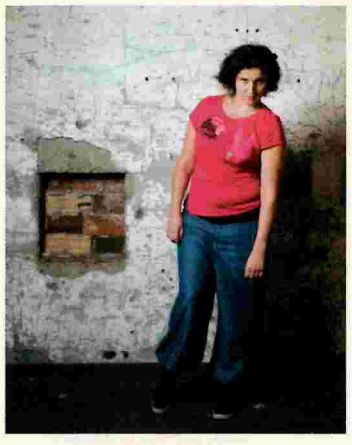
Das ist ein Balanceakt, denn Sprache und Bewegung sind eng aneinandergekoppelt. Auf der Bühne kommen die Darsteller vom Reden ins Demonstrieren und vom Demonstrieren wieder ins Reden. Aber selbst wenn das gesprochene Wort aus einer Inszenierung gänzlich verschwindet, bleibt es doch präsent, allein durch die Art, wie wir denken. Der Schlüssel dafür liegt jenseits des Theaters. Ich erinnere mich an eine Performance, die wir vor einer dieser massiven Wohnblockfronten in Paris gemacht haben, wo sich Balkon an Balkon reiht. Wir haben die Balkone als Ränge betrachtet und sind auf der Straße davor aufgetreten. Die Menschen auf den Balkonen waren so weit entfernt, dass wir unter Verwendung von Sprache in einer schwachen Position gewesen wären: Niemand hätte uns gehört. Aber sobald man sich auffällig bewegte, hatte man die Aufmerksamkeit der Leute.

Aus Paris haben Sie auch Ihre Begeisterung für die Tanzform Coupé Decalé mitgebracht?

Coupé Decalé ist das Beste, was ich seit Jahren gesehen habe. Das ist ein in Paris innerhalb der ivorischen Minderheit entstandener Tanz, zu dem sich auch eine eigene Musik entwickelt hat. Man kann Coupé Decalé als Lebensgefühl bezeichnen. Franck bewegte sich dort in den Kreisen einer hedonistischen Gruppe von Ivorern, die sich »La Jet Set« nennen. Die machen immer einen auf dicke Hose, tauchen plötzlich nachts in Clubs auf und legen dekadente und extrem innovative Auftritte hin. Mich hat immer beeindruckt, wie sie Text und Bewegung kombinieren. Es gelingt ihnen, aus dem Moment heraus immer wieder neue Tanzschritte und Slogans zu erfinden, die sich in ihrer Kombination sprunghaft auf die Realität beziehen, sie aber zu Gunsten einer Parallelgesellschaft umformulieren und die Posten neu verteilen. So entstand ein kreatives System von Aprach- und Bewegungs-Codes. Durch Franck ergab sich ein direkter Kontakt zur Szene, und inzwischen sind die Beziehungen so gut ausgebaut, dass ich im Herbst mit »Rue Princesse« ein Coupé-Decalé-Projekt plane, in welchem deutsche Künstler wie Melissa Logan, Jacques Palminger und Carsten »Erobique« Meyer mit ivorischen Musikgrößen, zum Beispiel Shaggy Sharoof und Skelly, zusammenarbeiten.

Worin unterscheidet sich das ivorische vom europäischen Publikum?

Theater ist in Europa eine Bastion der Stille. Zumindest seitens des Publikums, das sich für die Länge der Vorstellung ausblendet und stillsitzt. Das setzt sehr viel Disziplin und Respekt voraus, und diese Akzeptanz geht einher mit der Hoffnung, dass der Theaterbesuch im Nachhinein durch Erkenntnisgewinn belohnt wird. Das erinnert mich zu sehr an einen Kirchgang. Sobald man ein Theater betritt, ist man ja wie vom Leben abgeschnitten.



In Abidjan ist das Publikum alles andere als still. Da schaltet niemand sein Handy aus, die Leute brüllen ihre Begeisterung oder ihre Aufregung heraus, und im Gegensatz zu Deutschland partizipieren sie auch gerne. Atmosphärisch kann man das als ›heiße Stimmung‹ bezeichnen. Die Darsteller treten dort gegen einen enormen Geräuschpegel an. Sich dagegen durchzusetzen, erfordert eine andere Spielweise als hierzulande. Dazu gehört neben einer stimmlichen Präsenz auch eine physische Präsenz. Man muss das Publikum dominieren. Das ist ein Kampf, wenn auch kein bösartiger.

Das klingt nach der größeren Herausforderung. Inszenieren Sie lieber in Abidjan?

Der Wechsel macht den Reiz aus. Differenzierte Argumentationen zum Beispiel bekommt man besser auf deutschen Bühnen durch. Fragt man die ivorischen Darsteller, wo sie lieber auftreten, dann votieren sie für Deutschland, weil sie sich als Künstler stärker respektiert fühlen. Anders als in der Erlebnisgesellschaft von Abidjan, die auf den schnellen Reiz und ständiges Amüsement angelegt ist, können sie hier den Bogen weiter spannen, weil das Publikum aufmerksam ist und die darstellerische Botschaft nachhallt.

Sie haben von der Schwierigkeit gesprochen, etwas Neues zu generieren, und gesagt, das Neue entstehe nur, wenn man sich von erlernten Mustern löst. Damit stoßen Sie ins Herz der Diskussion um Autorschaft. Indem Sie keine Texte vorbereiten oder fixieren, verweigern Sie sich auch automatisch Zitattechniken wie dem Sampling oder dem Copy-Paste-Verfahren. Ist das Absicht?

Nicht wirklich. Aber solche Verfahren klingen doch eher nach einer zähen, mühsamen, freudlosen und einsamen Praxis. Etwas Neues entsteht meiner Meinung nach eher in gemeinschaftlicher Arbeit, wenn man sie als offenen Prozess des Kennenlernens gestaltet. Wenn mich etwas mitreißt, wie im Fall von Coupé Decalé: Da gehe ich rein in die Szene und arbeite mit den ›Urhebern‹ zusammen. Ich versuche immer, möglichst nah dran zu sein und nicht einfach ein Erfolgsrezept zu kopieren oder umzuschreiben. Diese direkte Arbeitsweise bedarf auch keiner ausführlichen Recherche und Vorbereitung, wobei ich sie dennoch nicht als ›antiintellektuell‹ bezeichnen würde. Sie beruht vielmehr auf einem mündlichen Austausch und demzufolge auf einem vorausgesetzten Vertrauensverhältnis unter allen Beteiligten. Klug zitieren genügt da nicht. Man braucht den Glauben daran, dass in dem Moment, in dem man auf der Bühne steht, plötzlich klar wird, was man sagen will. Das Vertrauen, dass in diesem Moment all das, was man bereits gedacht hat, sich zusammensetzt zu einem Satz. Man hat in seinem Leben ja schon so viele tausend Texte gehört und gelesen, da wird sich schon der eine Satz finden, der noch einen Schritt weitergeht. Meine Darsteller jedenfalls besitzen diese Gabe, und sie spüren das auch.

Und wenn der zündende Funke doch einmal ausbleibt?

Dann pushe ich meine Darsteller in die entsprechende Richtung. Deshalb ist das Reden im Alltag auch so wichtig. Und schließlich macht dieser inspirierte Augenblick auch süchtig. Man sucht ihn immer wieder und wieder und wieder.

RENÉ POLLESCH

IN EINEM TEXT IN DER AKTUELLEN AUSGABE DER ZEITSCHRIFT ARTFORUM ENTDECKT DIEDRICH DIEDERICHSEN IN RENÉ POLLESCHS THEATER »DIE ERSTEN TYPOLOGIEN POST-FORDISTISCH SOZIALISIERTER SUBJEKTE«. POLLESCH, GEBOREN 1962 IN DORHEIM/FRIEDBERG, VERABSCHIEDET IN SEINER ARBEIT DAS KLASSISCHE REPRÄSENTATIONSTHEATER UND DEN GESCHLOSSENEN WERKBEGRIFF. BEKANNT WURDE ER MIT »STADT ALS BEUTE« (2001) IM PRATER DER VOLKSBÜHNE BERLIN UND EBENDORT MIT »SEX« NACH MAE WEST (2002). AUSSERDEM INSZENIERT ER U.A. AN DEN MÜNCHNER KAMMERSPIELEN UND IM SCHAUSPIELHAUS ZÜRICH.

INTERVIEW: PHILIPP EKARDT UND JAN KEDVES

Textproduktion – normalerweise denke ich über diesen Begriff nur nach, wenn ich meine Schreibpraxis ändere, was ich nicht zuletzt tue, weil ich mich nicht mit dem Begriff ›Schreibblockade‹ anfreunden will. Texte produziere ich unabhängig davon aber unentwegt. Ich schreibe einfach dauernd. Das ist eine Praxis, die mir sehr liegt. Ich schreibe, auch wenn gerade kein Stück ansteht. Ich habe also immer etwas, das ich mitbringen kann, wenn ich an einem Theater mit der Arbeit an einem neuen Stück beginne. In der Regel sieht es so aus, dass ich zur ersten Probe einen Text mitbringe, den ich aber komplett zur Disposition stelle. Das ist oft schwer zu vermitteln, weil so ein Vorgehen immer dem Verdacht der Koketterie ausgesetzt ist. Schauspieler sind es normalerweise

gewohnt, Service am Text zu leisten, und nicht umgekehrt. In genau diesem Moment beginnt die Arbeit an dem Text für eine neue Inszenierung, was da heißt: Auf Grundlage dieses Textes oder eines darauffolgenden, sollte der erste verworfen worden sein, entwickelt sich das Stück. Ich habe nicht immer mit dieser kollaborativen Praxis gearbeitet, ich musste mich erst emanzipieren – vom Literatur- und von einem bestimmten Werkbegriff. Für mich wurden diese Begriffe irgendwann zur Krankheit. Sie führten bei mir zu einem total falsch verstandenen Perfektionismus, der mich fast ruiniert hätte. Ich habe einmal sechs Jahre an einem Stück gesessen. Ich hatte mir damals eingeredet, ich müsse ein ›Meisterwerk‹ abliefern. Ich hatte Anfang der Neunziger eine erste kleine Karriere in Frankfurt im Theater am Turm gehabt, direkt nach meinem Studium in Gießen. Doch dann hörte das Interesse schlagartig auf, niemand bot mir mehr Inszenierungen an. Ich verkrampfte total und steigerte mich in die Vorstellung hinein, ich müsste es allen mit meinem neuen Stück zeigen. Alle sollten davon umgehauen werden. Das funktionierte aber nicht. Das Stück war der Versuch, eine Komödie in der Tradition des Dramatikers Joe Orton zu schreiben. Ich brütete jahrelang zu Hause über diesem Stück und bemerkte nicht, dass ich mich nur einem herrschenden Werkbegriff andiente und dem, was seinerzeit gemeinhin an den Theatern so spielbar war. Es machte mich krank und kränker. Heute dient mir das Stück manchmal noch als Steinbruch, aus dem ich Sätze nehme und in anderen Stücken von mir verwende.

Die Überlegungen zu einer anderen, kollaborativen Schreibpraxis kamen erst später. Einige Leute erinnerten sich noch an mich, zum Beispiel rief mich 1999 aus heiterem Himmel Aenne Quinoñes an, die Theaterkuratorin des Berliner Podewil. Ihr war gerade eine Gruppe abgesprungen, und sie hatte 8.000 Mark zur Verfügung. Ich mobilisierte dann drei Freundinnen von mir, Christine Groß, Nina Kronjäger und Claudia Splitt. Mit Nina hatte ich in Frankfurt schon einmal etwas zusammen gemacht, und Claudia war damals die Sängerin von Madonna HipHop Massaker. Ich hatte zwar keine Theaterpraxis mehr, und es gab auch noch gar kein Stück, aber wir alle konnten das Geld gut gebrauchen – und während der Proben am Podewil entwickelte sich dann plötzlich ein anderes Schreiben. Das war dann der erste Teil meiner »Heidi Hoh«-Trilogie.

Seitdem sind Sie bekannt dafür, dass Sie Ihre Stücke gemeinsam mit den Schauspielern erarbeiten, auf Grundlage eigener und theoretischer Texte, häufig auch Filmskripts. Bedeutet Autor sein für Sie, den Prozess zu organisieren, wie all diese verschiedenen Quellen zusammenkommen?

Genau. Ich stehe im ständigen Dialog mit den Leuten, mit denen ich zusammenarbeite – mit dem Dramaturg Carl Hegemann, mit dem Bühnenbildner Bert Neumann und den Schauspielern, die ich kenne. Dazu führe ich meinen eigenen Dialog, mit den Büchern, die ich interessant finde. Ich lese nicht, weil gerade etwas Bestimmtes auf der Tagesordnung steht, sondern ich lese Texte, die mich in meiner jeweiligen Lebenssituation interessieren. »Monströse Versprechen« von der Techno-Feministin Donna Haraway fand ich zum Beispiel zuletzt extrem fruchtbar, oder Jean-Luc Nancys »Singulär plural sein«. Mir gefiel auch sehr, wie Dietmar Dath in »Maschinenwinter« über den sentimentalen Sozialismus schreibt, wie er also versucht, dessen moralischen Imperativ wegzuwischen – die Annahme, dass die Menschen noch nicht gut genug seien, dass sie noch besser werden müssten. Stattdessen schreibt er: »Nein, wir sind schon gut genug.« Es kann anfangs schwer sein, solche Theorien fürs Theater nutzbar zu machen. Trotzdem versuchen wir, diese Theorien auf der Bühne anzuwenden.

»AUF MEINER BÜHNE MUSS KEIN SCHAUSPIELER ETWAS SAGEN, DAS ER NICHT SAGEN WILL.«

Ihre Schauspieler sprechen Sie während der Proben also weniger als Regisseur an, sondern als jemand, der Auskunft über seine Texte geben kann?

Richtig. Bei mir auf der Bühne muss kein Schauspieler etwas sagen, was er nicht sagen will, und niemand muss eine Ästhetik decken, die ich vorgebe. Das kann so weit gehen, dass die Schauspieler während der Proben merken, dass ein Stück nicht funktioniert und wir die Inszenierung dann absagen – so geschehen 2002 an der Volksbühne bei »Erste Vorstellung«. Das ist auch das Thema von John Cassavetes' Theaterfilm »Opening Night«, der für »Erste Vorstellung« die Grundlage bildete. In dem Film soll eine Schauspielerin auf der Bühne geohrfeigt werden. Sie will sich aber nicht schlagen lassen. In dem Film wird es so dargestellt, als sei die Schauspielerin verrückt geworden. Alle um sie herum, die das Skript in der Hand halten, sagen zu ihr: »Da steht aber, dass du geohrfeigt wirst. Du bist eine Schauspielerin, also mach es.« Diese Szene haben wir in den Proben – bevor die Entscheidung fiel, »Erste Vorstellung« nicht aufzuführen – untersucht und kamen zu dem Ergebnis: Nein, die Schauspielerin ist die Einzige, die eben nicht verrückt ist. All die anderen, die am Skript festhalten, sind die Verrückten – denn sie sagen, dass eine Frau geohrfeigt werden soll, nur weil es die Vorlage so will und weil die Interpretation eines Textes geschützt werden muss. Sie opfern für die Literatur Leben, von dem sie eigentlich künden wollen.

In Ihrem Stück »Tal der fliegenden Messer« sagt Christine Groß mit Bezug auf die kollaborative Praxis im Neuen Deutschen Film: Egal was man zusammen macht, am Ende steht immer nur ein Name drüber: Rainer Werner Fassbinder. Wie gehen Sie damit um, dass auch bei Ihnen – trotz kollaborativer Praxis – am Ende meist nur der Name René Pollesch über dem Ergebnis steht?

Um genau dieses Problem zu umgehen, wollten wir eine Zeit lang ganz offen kommunizieren, wie unsere Abende entstehen – man hätte zum Beispiel auf die Plakate drucken können: »Ein Stück von René Pollesch, Sophie Rois und Martin Wuttke.« Was dann aber entweder als Koketterie missverstanden oder als lustiger Kindergeburtstag angesehen wurde. So etwas kollidiert sofort mit den Geschichten, die man sich im autoritätshörigen Theaterbetrieb immer wieder gerne erzählt – dass nämlich Kollektive nichts zustandebringen. Wenn zum Beispiel der Regisseur von den Schauspielern entlassen wird, und das Theater verlautbart, die Schauspieler hätten den Abend in Eigenregie zu Ende inszeniert, dann wird auf die Inszenierung geschaut wie auf eine Ein-Zimmer-Wohnung, in der zehn Leute leben. Kollektive werden als asozial empfunden. Dabei sind sie das Gegenteil!

Ihre Stücke erscheinen zwar auch als Bücher, in denen einigermaßen genau geschrieben steht, was auf der Bühne passierte. Aber Sie

erlauben nicht, dass die Stücke von anderen Regisseuren inszeniert werden. Warum?

Das hat damit zu tun, dass es ein großes Missverständnis gibt, was Repräsentation angeht. Wenn zum Beispiel im Manuskript eines unserer Stücke von »Christine«, »Nina« und »Claudia« die Rede ist und hinter dem Doppelpunkt Text folgt, dann wird vor allem herausgelesen, wer da spricht. Das Problem an Dialogen ist, dass in ihnen kein Gedanke auftaucht, sondern nur gezeigt wird, wer diesen Gedanken denkt. Der Vorgang dient ja zur Abgrenzung einer Figur. Und das wird dann auch so inszeniert. Wir machen das nicht so – was zu Missverständnissen führt, wie bei unseren ersten Arbeiten im Prater der Volksbühne. Repräsentationstheater-Geschädigte dachten, wir würden zeigen, wie sich Leute in Berlin-Mitte Theorie aneignen. Oder sie mutmaßten, wir würden uns über den soziologischen Jargon lustig machen. Tatsächlich versuchten wir aber einen dramatischen Gedanken im Theater zu installieren und ihn nicht nur wieder zu banalisieren, indem man ihn durch die alten Schläuche laufen lässt. Bei uns werden keine Gedanken verinnerlicht, und es gibt keine Haupt- und Nebenrollen. Sprich: In unsere Texte ist eine Spiel- und Arbeitsweise eingeschrieben, die an anderen Theatern nicht existiert. Wenn ein anderer Regisseur ein Stück von uns inszenieren würde, käme dabei nur die Neutralisierung dessen heraus, was wir eigentlich vorhatten. Und das will ich nicht.

Sie sagen also: Ich mache kein Repräsentationstheater.

Genau. Bei uns geht es nicht um moralische Konfliktlösung und auch nicht um psychologische Interpretationen von Figuren, sondern um die Alltagsfähigkeit von Theorie. Wenn das Thema zum Beispiel eine Liebesbeziehung ist, die mit Geld zu tun hat, dann kommt man einfach zu keinem Punkt, wenn man diese Beziehung – wie im klassischen Theater – romantisch oder psychologisch erzählt. Da ist dann wieder nur einer der Bösewicht – entweder der, der die Liebe vortäuscht, oder der, der sich die Liebe erkaufen will. Und der andere ist, wenn da überhaupt noch jemand übrig bleibt, der Gute. Stattdessen sage ich: Man muss den ganzen Quatsch einfach weglassen – die Romantik, die Psychologie und die Moral – und sich auf die Ökonomie konzentrieren. Nur wie stellt man Ökonomie auf die Bühne? Da sind wir wieder beim Repräsentationsproblem. Ein gutes Beispiel: Vor kurzem hat der Theaterkritiker Peter Kümmel in der Zeit geschrieben – jedenfalls habe ich ihn so verstanden –, das Drama sei eine Sache des Augenblicks, während in Romanen und Filmen in der tiefen Vergangenheit erzählt werde. Und er wünsche sich für das Theater wieder den Augenblick, die Gegenwart. Zwei Monate vorher hatte Peter Kümmel mit Bert Neumann ein Interview geführt, wo ich beim Lesen das Gefühl hatte, dass er bei

»WIR MÜSSEN ENDLICH DAVON WEGKOMMEN, IM THEATER PROBLEME IMMER NUR MORALISCH ZU BEHANDELN.«

aller Liebe, die er Berts Arbeit entgegenbringt, völlig an ihm vorbeihört. Das Problem, das dem Interview zugrunde liegt, ist, dass Peter Kümmel davon ausgeht, ein Künstler müsse das von ihm ausgewählte Material nicht lieben, er würde es nur als Mittel zum Zweck verwenden, um etwas auszudrücken, das über das Material hinausweist – zum Beispiel die Hässlichkeit bestimmter sozialer Milieus.

Peter Kümmel sieht in Bert Neumanns Bühnenbildern also immer nur Stellvertretungen für etwas anderes?

Genau. Er schaut mit einem Willen zur Transzendenz auf ein Bühnenbild – und sieht doch immer nur etwas anderes. Dabei klagt er in seinem Text Gegenwart ein! Bert Neumann hingegen würde sich – wie jeder Künstler – niemals mit Material beschäftigen, das er selbst hässlich findet. Kurz: Kümmel hat es anscheinend bloß auf ein Abbild, also auf eine Repräsentation der Gegenwart abgesehen und nicht auf die Gegenwart selbst. Die sieht er nämlich gar nicht. Und genau derselbe Verblendungszusammenhang existiert, wenn jemand in einer Inszenierung von uns denkt, die Sätze, die gesprochen werden, seien Charakterisierungen von bestimmten Figuren. Oder wenn das Thema eines meiner Stücke Ökonomie ist – und dann alle glauben, das könne nur ironisch gemeint sein.

Statt um Repräsentation geht es Ihnen also um ›Depräsentation‹ – darum, das Darstellungsproblem anzugehen?

Genau. Wir müssen endlich davon wegkommen, im Theater Probleme immer nur moralisch zu behandeln. Mit der Lüge zum Beispiel setzt man sich immer nur als moralisches Problem auseinander. Dabei ist – wie Carl Hegemann mithilfe von Schiller festgestellt hat – das Theater selbst in jedem Moment Lüge. Das Tolle daran ist aber, dass wir das genau wissen. Wir wissen, dass wir angelogen werden, haben aber kein moralisches Problem damit. Mit dieser Errungenschaft, die dem Medium Theater zugrunde liegt, wird meistens leider überhaupt nicht gearbeitet. Man kann nicht über Liebe und Geld reden, über ›echt‹ und ›bezahlt‹, indem man Stricher und Freier auf der Bühne spielen lässt. Man kann nicht über den Fake reden in einem Medium, das sich weigert, Begriffe wie Wahrheit, Lüge oder Fake wertfrei zu behandeln, und das seinem Publikum automatisch immer nur die eine kritische Reflexion abverlangt: »Es könnte sein, dass die da oben nur so tun als ob.« Ein anderes Beispiel: Es könnte sein, dass Toleranz das geeignete Mittel ist gegen Rassismus und Sexismus, aber ein paar unter uns tun nur so, als wären sie tolerant. Eine solche Kritik ist aber nicht produktiv, denn sie stellt die Toleranz selbst nicht infrage. Es gibt in der gängigen Theaterpraxis immer eine reflexhafte Kritik an der Lüge, während das große Projekt die Wahrheit bleibt. Dabei ist das Theater eben das geeignete Medium, etwas völlig anderes über die

Lüge zu formulieren. Denn im Theater werden wir ohnehin ständig angelogen, und wir finden das okay. Es gibt einfach keinen einzigen mir bekannten Konflikt, bei dem die Moral das Problem wäre.

Carl Hegemanns Tochter Helene hat in ihren Film »Torpedo« einen Theater-Insiderwitz eingebaut: Sie ließ von einer Reihe ihrer Akteure einen Text des Autors und Theaterregisseurs Falk Richter sprechen – im Bühnenbild Ihres Stücks »Diktatorengattinnen« an der Volksbühne.

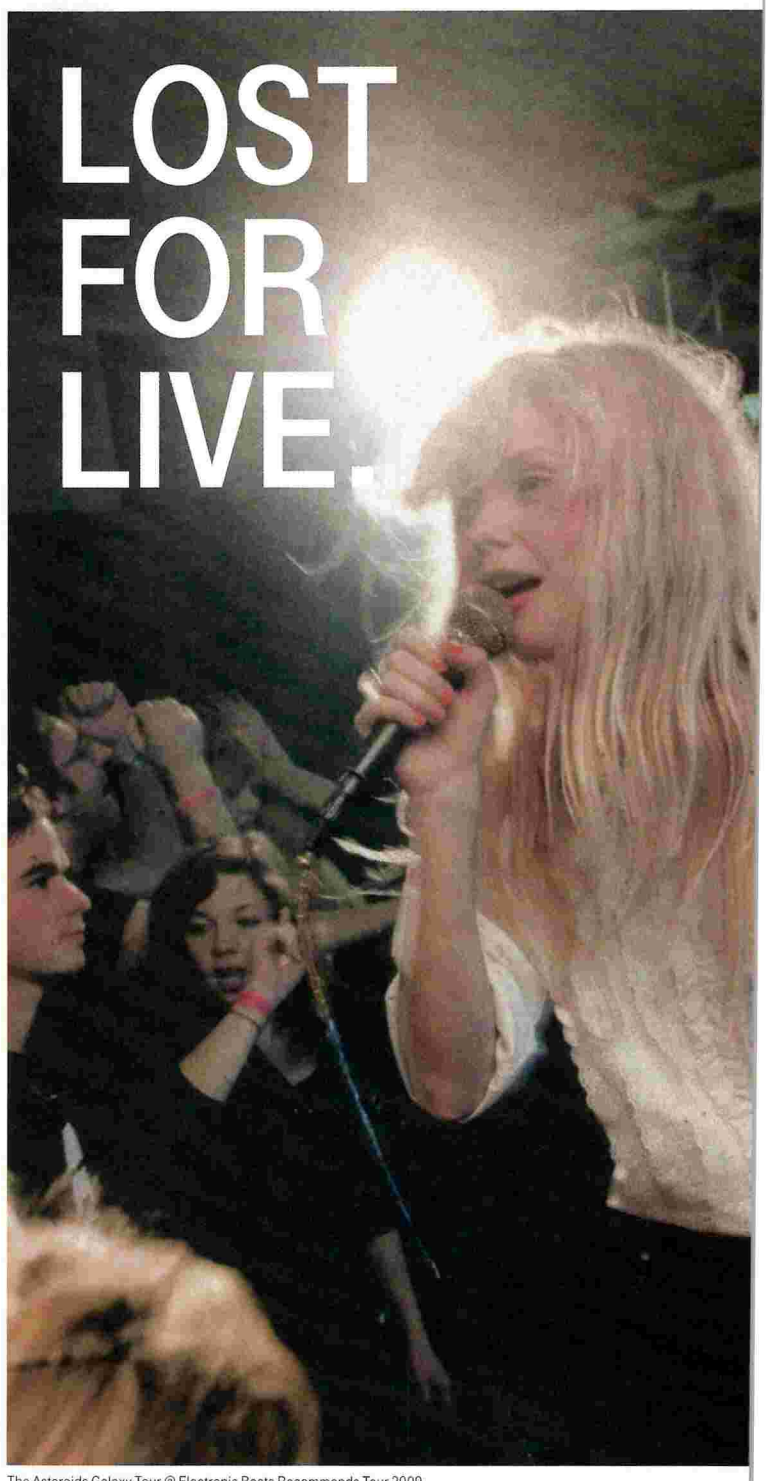
Das fand ich nicht so witzig, obwohl ich sonst eigentlich alles von Helene sehr witzig finde. Was man in dieser Szene sieht – einen herumschreienden Regisseur und eine dauerkreischende Schauspielerin –, ist aber eine Form von Theaterrepräsentation, die ich nicht teile. Das lehne ich aus demselben Grund ab wie die vorhin erwähnte Vorgehensweise, bestimmte Inhalte, an denen ich hänge, durch Repräsentationstheater zu verdünnen. Wobei ich mich sonst wirklich sehr dafür interessiere, was Helene witzig findet. Ich finde ihren Kopf hochinteressant.

Auch wie Sie schreibt?

Unbedingt! Ich bin vor Jahren beim Google-Wichsen, als ich im Internet nach »Pollesch« gesucht habe, einmal über einen total interessanten Blog gestolpert. Das war ein anonymes Tagebuch, in dem es um Schule ging, aber eben auch um mich und um Theater. Nach und nach begriff ich: Das kann nur Helene sein, Carls Tochter! Helene hatte sich damals gerade viele Stücke im Theater angeschaut, da war sie zwölf oder dreizehn Jahre alt. Was sie da in ihrem Blog schrieb, fand ich schon weit interessanter als das meiste andere Blog-Gequatsche. Ich habe ihr damals auch gesagt, dass ich ihre Texte unglaublich finde. Man liest ja nicht oft Texte, die absolut nichts herausschreiben. Die nicht so zugerichtet sind von einem Willen zur Literatur. Das geht mir übrigens ähnlich mit Schlingensief: Dessen Theatertexte finde ich unglaublich stark. Schlingensief zensiert nicht, seine Texte marginalisieren keine Wahrnehmung. Helene lässt auch nichts weg. Und sie bügelt sich im Alltag auch nicht zu einer heroischen Figur wie Airen zurecht, der anfangs glaubte, er müsse anonym bleiben, weil seine Fick- und Drogenexzesse seiner Karriere schaden könnten. Das ist eine FDP-Biografie, total neoliberal. Abgesehen davon finde ich ja, dass sich nichts besser in der Vita eines Business-Administrations-Studenten macht.

Haben Sie die Debatte um »Axolotl Roadkill« verfolgt?

Ja, und ich empfand sie als eine Bankrotterklärung verschiedener Intellektueller in Deutschland. Die feierten Airen als den, der zerstört aus dem Berghain gekrochen kommt und mit blutendem Herzen sein authentisches Leiden in die Schreibmaschine reintippt. Während Helene vorgeworfen wurde, dass sie ihren Roman frisch geduscht nach dem Joggen geschrieben habe. Diese Konstruktionen von Künstlerbildern, die da plötzlich von in luxuriöser Position sitzenden Kritikern entworfen wurden, fand ich total schlimm – dass Künstler gefälligst zu leiden haben und so weiter. Auf Facebook fand ich dazu mal einen Beitrag, der las sich wie folgt: »Es gibt nichts Schlimmeres, als in Zuständen tiefster Verzweiflung daran gehindert zu werden, sich auszudrücken.« Ich würde sagen, das ist auch wieder eine Verkennung des Kampfplatzes. Da ist für mich wieder die Repression weniger das Problem, als der verinnerlichte Befehl, sich unbedingt ausdrücken zu müssen. Bei Texten wie denen von Airen sehe ich jedenfalls immer diese 30-jährigen Blogger vor mir, die sich an ihrem Geschreibe wärmen gegen die Kälte des Umstands, dass sie auf das Verspre-



The Asteroids Galaxy Tour @ Electronic Beats Recommends Tour 2009
Album available on www.electronicbeats.net/downloads

Just for one evening, forget about the industry hype, the tiresome genre labels and stipulated hair
and open yourself to a pure and unadulterated experience. It's known as live music. Because ir
undiluted state music is potent, speaks for itself and is finally allowed to just do its thing. Like spi
you into uncontrollable motion and emotion. We're talking about the real deal, the thing that origi
drew you in, hooked you up and that's had you coming back for more ever since. Electronic Beats
been putting on live music events for 10 years and know how to make a night of live music a mem
one for the right reasons. The way we do this is simple. With acts, sound and venues of a superior q
we attract the right sort of people. People after the real thing. The same thing you are.

For artist informations, dates and locations please visit
www.electronicbeats.net

electro
beats

chen hereingefallen sind, irgendwann einmal ausgeflaggte Literatur werden zu dürfen, wenn sie sich nur ›gekonnt‹ genug in deren Parametern aufhalten.

Sie haben nun für die von Jens Joneleit komponierte und von Christoph Schlingensief inszenierte Oper »Metanioa«, die am 3. Oktober mit dem Ensemble der Berliner Staatsoper Unter den Linden Premiere feiern soll, das Libretto geschrieben, unter – Zitat – »freier Verwendung von Texten aus ›Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik‹ von Friedrich Nietzsche«.

Dass ich dieses Libretto geschrieben habe, ist ein Missverständnis. Ich bin bekanntlich kein Librettist und habe auch nicht vor, einer zu werden. Ich bin nur für Christoph eingesprungen, weil der vor einem Jahr gesundheitsbedingt keine Zeit hatte, der Komponist aber etwas brauchte, mit dem er loslegen konnte. Ich war schon immer ein Riesenfan von Christoph und habe mich natürlich gefreut, helfen zu können. Christoph hatte für diese Oper ein Thema angeboten bekommen, das ihm aber nicht behagte. Deswegen hatte er selbst Nietzsches »Die Geburt der Tragödie« ins Spiel gebracht. Der Intendant der Staatsoper Jürgen Flimm rief mich dann an – jemand, bei dem ich bislang immer dachte, ich hätte mit ihm nichts gemein. Aber Flimm schlug mir vor: »René, überschreib doch ›Die Geburt der Tragödie‹.« Da dachte ich: Ja, warum nicht? ›Überschreiben‹ – dieses Wort hatte ich schon lange nicht mehr gehört.

Sie meinen eine Überschreibung – im Sinne von Heiner Müller?

Genau, wie in den achtziger Jahren, wie früher im Studium. Heiner Müller, der den Begriff für mich geprägt hat, war damals Gastprofessor bei uns. Ich weiß noch, dass er uns aus seinem Text »Bildbeschreibung« vorgelesen hat, als der noch ganz frisch war. Müller bezeichnete diesen Text selbst als Überschreibung der Euripides-Tragödie »Alkestis«, die das Nô-Spiel »Kumasaka«,

»ICH HABE NIETZSCHE BEBALLERT.«

den 11. Gesang der »Odyssee«, Hitchcocks »Vögel« und Shakespeares »Sturm« zitiert. Als Flimm mir dann vorschlug, Nietzsche zu überschreiben, konnte ich damit also sofort etwas anfangen. Ich hatte auch nicht das Gefühl, dass diese Praxis jetzt eine olle Kamelle sei. Im Gegenteil. Ich habe dann die ersten zwanzig Seiten von dem Nietzsche mit Texten von mir beballert, ohne aber beim Nietzsche etwas zu streichen. Dabei musste ich auch an unser Stück »Darwin-win & Martin Loser-Drag King & Hygiene auf Tauris« aus dem Jahr 2008 denken. Denn Bernhard Schütz, mit dem ich an dem Stück gearbeitet hatte, hatte damals gerade Christoph im Krankenhaus besucht, nachdem der operiert worden war, und Bernhard kam mit der Frage zurück: »Wie stirbt man?« Diese Frage war bei »Darwin-win« ganz zentral für Bernhard.

Wenn der so zustande gekommene Text aber kein Libretto ist – was ist er dann?

Mein Text war einfach die Grundlage für das Libretto des Komponisten Jens Joneleit. Auf der Website der Staatsoper steht das auch ganz korrekt: »Libretto nach einem Text von René Pollesch.« Trotzdem denken alle, das Libretto sei von mir. Deswegen hoffe ich, dass Schlingensief auch noch ein paar Texte von sich dazupacken wird.

HELENE HEGEMANN

ZUM ERSTEN MAL SPRICHT HELENE HEGEMANN AUSFÜHRLICH ÜBER DAS SCHREIBEN – UND WIE SIE SELBST DEN VERMEINTLICHEN SKANDAL UM IHREN BESTSTELLER »AXOLOTL ROADKILL« WAHRGENOMMEN HAT: ALS SCHMIERENTHEATER, DAS SICH AN IHRER PERSON, NICHT AN INHALTEN FESTGEMACHT HAT. DASS DER DEBÜTROMAN DER HEUTE 18-JÄHRIGEN TOCHTER DES DRAMATURGEN CARL HEGEMANN EIN PERFEKTES POSTMODERNES PATCHWORK DARSTELLT, DESSEN ENTSTEHUNGSGESCHICHTE VIELE GEMEINSAMKEITEN MIT DER SCHREIBPRAXIS AUFWEIST, DIE HEUTE AM THEATER ÜBLICH IST, WURDE GEFLISSENTLICH ÜBERGANGEN. SIE SELBST SAGT IM INTERVIEW: »RENÉ POLLESCH VERDANKE ICH MEINE ABGRUNDTIEFE SKEPSIS GEGENÜBER DER ALLGEMEINGÜLTIGEN AUFFASSUNG VON ›AUTHENTIZITÄT‹.«

INTERVIEW: MAX DAX UND ANNE WAAK

Es fällt mir nicht leicht, über das Schreiben zu sprechen, weil ich befürchte, dass so was eigentlich total beliebig ist. Ich versuche es trotzdem. Die zentrale Frage für mich lautet: Wie schaffe ich es, über bzw. überhaupt etwas zu schreiben, was mich interessiert, zugleich aber nicht nur meine eigenen, langweiligen Befindlichkeiten thematisiert? Dazu muss ich gleich anmerken, dass die Existenz meines Romans »Axolotl Roadkill« dem Zufall zu verdanken ist. Gleichzeitig ist die erzählte Geschichte von der ersten bis zur letzten Seite durchkalkuliert. Die totale Verwischung der Trennlinie zwischen dem sogenannten eigenen ›Selbst‹ und ›Fiktion‹ ist nicht nur total spannend, sondern für mich auch unabdingbar. Jeder Mensch setzt sich zusammen aus dem, was ihm zuvor eingetrichtert wurden. Uns ist keine Sprache, uns sind keine Gedankengänge angeboren worden, es sind alles Einflüsse und Prägungen von außen, die wir mit unserer sogenannten ›Persönlichkeit‹ zu verknüpfen suchen. Daraus setzt sich unser Realitätstunnel zusammen, und der ist alles andere als statisch.

Überraschenderweise gibt es einen gesellschaftlichen Konsens, dem das nicht bewusst ist. Mir ist bis heute nicht klar, was der Unterschied zwischen einem ernsthaft geschilderten Erfahrungsbericht und einer komplett erfundenen Geschichte sein soll, solange man darin auf Denkansätze stößt, die einen beein-

drucken. Ich habe am tatsächlich Erlebten überhaupt kein Interesse. Mich interessiert nicht irgendeine ›große Wahrheit‹, weil der Glaube an deren Existenz sowieso die größte Lüge ist, die es gibt. Mir geht es fast ausschließlich um Statements. Und um Unterhaltung. Deswegen bin ich auch ein so großer Fan von René Pollesch. Es gibt bei ihm keine pseudomäßig mit irgendeiner Rolle verschmelzenden Schauspieler, es gibt bloß Menschen, die sich spielerisch als das, was sie sind, zu einem vorgegeben Text verhalten – dieser ist ihnen im besten Falle sehr wichtig und grundsätzlich immer exakt so gemeint, wie er gesprochen wird. Da fällt dieser ganze Repräsentation-als-Kritik-Exzess weg. Und man hat im Übrigen als Zuschauer nicht schlauer zu sein als die Leute, die auf der Bühne stehen, dieser ganze fürchterliche, hochgestochene ›Bretter, die die Welt bedeuten‹-Quatsch wird bei ihm einfach von vornherein ausgeklammert. René Pollesch verdanke ich meine abgrundtiefe Skepsis gegenüber der allgemeingültigen Auffassung des Begriffs ›Authentizität‹.

Was in der öffentlichen Wahrnehmung als ›authentisch‹ gilt, ist nämlich in der Regel nichts als ein Fake, weil Authentizität immer ›einfach‹ sein muss. Diese Auffassung von ›Authentizität‹ hat mit den Menschen aber nichts mehr zu tun, denn die Menschen sind kompliziert und komplex. Wenn ich also schreibe, geht es mir ausschließlich darum, was schließlich an Text auf dem Papier steht, und nicht darum, was man in diesen Text hineininterpretieren könnte. Und weil das so ist, kann ich rückblickend auch schlecht sagen, was ich mir zum Beispiel gedacht oder wie ich mich gefühlt habe, als ich mein Buch schrieb. Was ich sagen kann: Der Akt des Schreibens war ein komplett monadischer Vorgang. Die erste Hälfte des Buches war cool, die schrieb ich mit Leichtigkeit, weil das zu diesem Zeitpunkt noch ein so netter, abwechslungsreicher Vorgang war. Je weiter ich voranschritt, desto mehr begriff ich den ganzen Akt aber als Arbeit und desto langweiliger wurde es auch – das muss ich wirklich so offen und blöd sagen. Manchmal war ich nicht in der Lage, mehr als ein Wort pro Woche zu schreiben. Solche Phasen gab es.

Warum gab es eigentlich den Aufschrei um Ihren Roman »Axolotl Roadkill«? Ihre Schreibmethode ist weder neu noch revolutionär, aber der Vorwurf, kein ›Genie‹ zu sein, das aus sich selbst schöpft, wurde Ihnen gegenüber umso lauter geäußert.

Ich bin kein Verbrecher. Ich sehe nur im Moment schlecht aus. Hahaha! Ich würde das im Übrigen nicht mal als besondere Schreibmethode bezeichnen, denn in welchem Rahmen ich modifiziert Sätze aus anderen Quellen übernommen habe, ist, wenn man sich die große Mehrzahl der veröffentlichten Romane anguckt, wirklich keine Besonderheit. Man kann sich diese Sätze alle im Quellenverzeichnis anschauen und mit meinen Überschreibungen vergleichen, es sind insgesamt ungefähr dreizehn. Einmal habe ich beispielsweise den Satz »Mann, Alter, ich bin übelst geil« übernommen. Aber bedeutet dies, dass ich diesen Satz noch nie selbst ausgesprochen habe, nur weil er im Quellenverzeichnis steht? Und würde er nicht im Quellenverzeichnis stehen, würde das dann bedeuten, dass ich ihn schon mal ausgesprochen habe? Airen, der Blogger, den ich sehr schätze, hat selbst andere Quellen zitiert, oder wie nennt man das … sich ›inspirieren lassen‹ von fremder Literatur. ›Inspiration‹, auch so ein furchtbares Wort. Die Frage nach dem Autor beantwortet sich also von selbst: Er ist zusammengesetzt. Es ging in der ganzen Debatte aber tatsächlich nicht um Intertextualität, nicht um irgendeine Altherrenpanik vor dem Internet, auch nicht darum, mich zur Galionsfigur einer Copy-and-Paste-Bewegung zu stilisieren, sondern ich als Mensch stand im Mittelpunkt. Ich als jemand, der aus sozialisationsbedingten Zufällen das große Glück hat, nicht in irgendeiner Generation verankert zu sein. Wir müssen noch einmal zurück zum Begriff der ›Authentizität‹: Wenn der Mainstream der sogenannten Natürlichkeit und Authentizität beispielsweise in Vorabendserien in der ARD abgebildet wird, dann bin ich in der konsequenten Weigerung, auch nur ein bisschen bekennerhaft zu sein, möglicherweise erst recht authentisch. Haha!

»DAS SCHÖNE IST: ES GIBT GAR KEIN ZIEL BEIM SCHREIBEN.«

Gab es einen Moment beim Schreiben, in welchem Sie feststellten: Jetzt habe ich meine Sprache, meine Stimme gefunden, die mich von allen anderen unterscheidet?

Gedanken darüber mache ich mir, seitdem ich mit 13 nach Berlin gezogen bin und damals mit dem Schreiben begann – einen Blog, noch vor meinem Drehbuch zu »Torpedo«. Dieser Blog hatte keine ihm zugrunde liegende Erzählung, keinen ›Inhalt‹, wenn man so will, es ging mir nur um die Schönheit der Sprache. Das fand ich zu dem Zeitpunkt total stilvoll, zumal ich damals so einen komischen Niedlichkeitskult zelebrierte. Nicht, weil ich konkret irgendwelche dämlichen Kinderbuchfiguren gut fand, sondern weil es toll war, bewusst zu regredieren und zu versüßen. Jetzt nennt man das Emo, aber früher trug man eben Pink mit schwarzen Totenköpfen und Kirschen und Würfeln auf einer sehr ernst gemeinten Seventies-Ebene. Allein diese Wörter! Wir, also ich und die Girls, die da ebenfalls involviert waren, haben uns nur die schönsten Wörter rausgesucht. Es war so Rimbaud-mäßig, nur ohne irgenwelche Hintergedanken. Der alleinige Zweck meines Blogs bestand darin, dass sich jeder Satz in meinen Ohren geil anhören sollte – und als das dann funktionierte, löste es ernsthafte Emotionen in mir aus. Letztlich war mein Blog für mich die beste Übung im Umgang mit der Sprache: Mir wurde irgendwann bewusst, dass ich imstande bin, rhetorisch Sachen abzugreifen, dass ich loslegen kann und mir keine Gedanken zu machen brauche, wer da schreibt, denn das ist ja immer meine Sprache. Die bewusste Entscheidung bestand schließlich darin, mich gegen klassisches Erzählen zu entscheiden, für das Puzzlespiel. Obwohl, wenn ich genau überlege, war nicht

einmal das eine bewusste Entscheidung, es war einfach nur die logische Konsequenz.

Mit 15 schrieben Sie dann das Drehbuch zu Ihrem Kurzfilm »Torpedo«. War das ein anderes Schreiben?

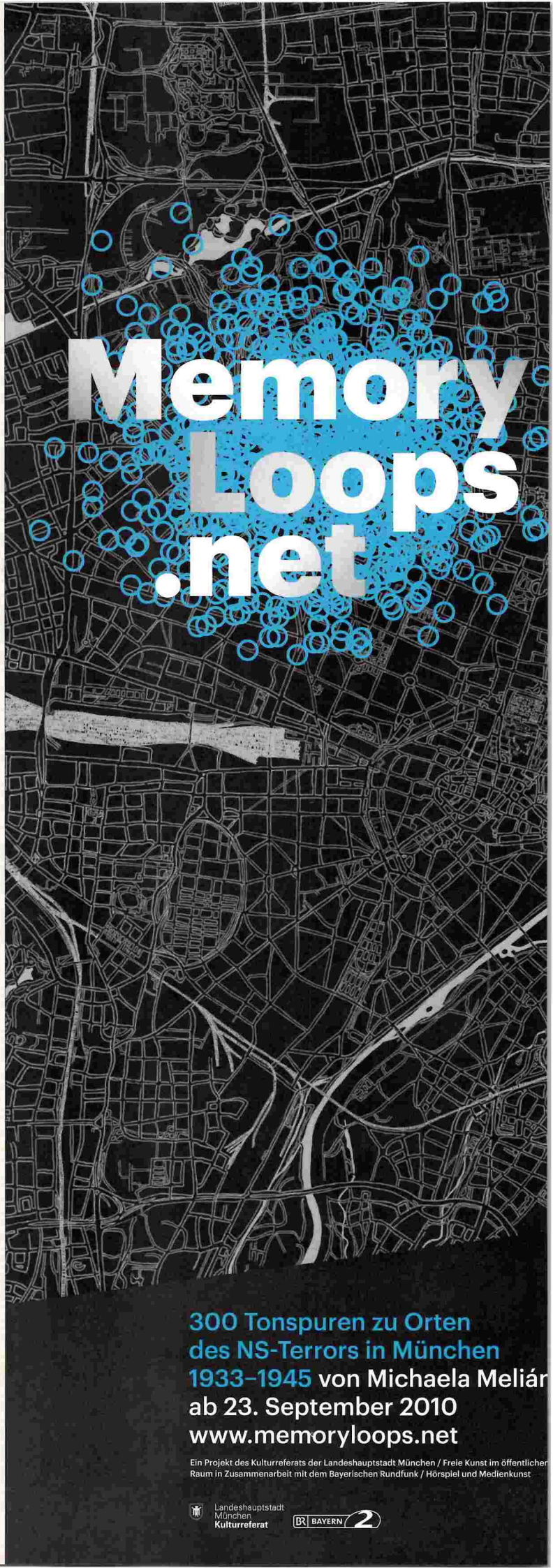
Ja, weil es da weniger um cooles Formulieren ging und mehr um szenische Funktionalität. Das war rückblickend ein ganz gutes Training, weil ich in dem Moment, als ich meinen Roman aufzuschreiben begann, meine selbstentwickelte Sprache benutzen konnte, um die mir wichtigen Inhalte zu transportieren. Dass ich manchmal trotzdem lange an einem Satz oder einer Textseite gesessen habe, steht dazu in keinem Widerspruch. Ich war quasi gestählt, als ich »Axolotl Roadkill« zu schreiben begann. In Interviews habe ich oft behauptet, morgens zu joggen oder auf dem Schlachtensee zu rudern und anschließend vier Stunden zu schreiben, als ob ich mich wie Thomas Mann in festgelegten Tagesabläufen bewegen würde. Dabei ging es mir tatsächlich nur darum, auf gar keinen Fall das leider bis heute sehr beliebte Klischee zu bedienen, wonach schreibende Teenager – oder Schriftsteller überhaupt – stets diese intuitiven, romantischen, weltfremden Leute wären, die sich im Delirium befinden müssen, um über das Delirium schreiben zu können.

Sie sind also sortiert?

Bei der Fußball-WM hat Joachim Löw nach dem Argentinien-Spiel gesagt, dass sich individuelle Klasse im Fußball nur aus einem funktionierenden System heraus entwickeln könne. Kreativität könne nur aus der Disziplin heraus entstehen. Ich stimme ihm da voll zu. Haha! Der Unterschied zwischen Fußball und Schreiben liegt zwar darin, dass es im Sport den geradlinigen, abgesteckten Weg zum Ziel, also zum Sieg gibt. Wohingegen in der Kunst zumeist eine Inkaufnahme des Umwegs zum Ziel führt, und das Ziel noch lange nicht einen Sieg bedeuten muss. Eigentlich gibt es gar kein Ziel, und das ist ja auch das Schöne an der Sache: Dieser Abschied von dem, worauf man eigentlich sein Leben lang hinarbeitet. Wir müssen vom Weg abweichen und erleben die spannenden Sachen links und rechts der Straße. Ein Heroinabhängiger kann diese Disziplin, von der ich spreche, im Normalfall nicht aufbringen. Er kann kein Buch über Heroinabhängigkeit schreiben, zumindest keines, das sich jenseits der Klischees bewegt. Da bin ich sehr genau. Das ist schon fast eine philosophische Grundfrage.

Mit anderen Worten: Ihre Nüchternheit erlaubte es Ihnen, über den Exzess zu schreiben?

Ich bin mir dessen bewusst, dass es ein großes voyeuristisches Bedürfnis gibt, wenn es um Drogen und ihre Wirkung geht. Ein solches Bedürfnis kann ich als Autorin bedienen, und prompt denken die Leute, dass sich auch mein Leben nur um Sex, um Drogen und um Verwahrlosung dreht. Als wäre ich Christiane F. Der Denkfehler ist genau dieser: Christiane F. wurde vom Stern-Autor Kai Hermann in »Wir Kinder vom Bahnhof Zoo« nicht mehr als Mensch beschrieben, sondern als Inbegriff der totalen Verwahrlosung, des totalen Absturzes, des komplett entmündigten Teenagers. Klar, augenscheinlich war ihr Leben unter anderem furchtbar. Aber das Leben eines jeden Menschen ist streckenweise furchtbar, wobei ich mit einer solchen Aussage ausdrücklich nicht Drogen im Allgemeinen oder Heroin im Besonderen glorifizieren möchte. Aber die Lebensfreude ist eben auch ein Aspekt, der jedoch immer unter den Teppich gekehrt wird. Die Mehrheit der Leute überfordert es, diesen vermeintlichen Widerspruch mitzudenken. Und um gar kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Ich bin



voyeuristisch und auch sensationsgeil. Und natürlich gibt es Gründe, weshalb Menschen heroinabhängig werden. Und sei es, dass ihnen die Droge die Frage beantwortet, was sie mit ihrem Leben anstellen sollen und wie sie den Tag zu verbringen haben.

Christiane F. war Teenager. Sie war keine ›Volljährige‹ im Vollbesitz ihrer Entscheidungsgewalt.

Teenagerjahre sind tolle Jahre, und sie sind kritische Jahre insofern, als dies genau der Zeitraum ist, in welchem die Menschen für gewöhnlich eingemeindet werden in die Gesellschaft – ich sage ›eingemeindet‹, um den Begriff des Erwachsenwerdens zu vermeiden. Da steckt irgendeine tiefergehende Ehrlichkeit drin und eine starke Verbindung zur ursprünglichen Welt, wenn man mit 14 plötzlich ständig Situationen durchleben muss, die einem aufs Übelste widersprechen – wenn man unterbewusst festellt, dass einem in jedem dieser Momente ein kleines Stück Unbefangenheit für immer genommen wird. Als ich mir dessen bewusst geworden bin, habe ich angefangen, wie eine Bescheuerte zu produzieren, um diese Reste von Unbefangenheit so genau wie möglich festzuhalten. Ich habe »Axolotl Roadkill« von meinem 16. bis zum 17. Lebensjahr geschrieben. Nimmt man mein 13. Lebensjahr als Beginn meines bewussten Lebens, habe ich also ungefähr die Hälfte meines bewussten Lebens mit dem Schreiben meines ersten Romans verbracht. Ich erlebte zum ersten Mal das Dilemma der Ungeduld – und gleichzeitig wusste ich, dass ich Disziplin aufbringen musste, um das Buch zu Ende zu bringen. Ein wichtiger Aspekt war daher die Geschwindigkeit, mit der ich schrieb.

Schreiben Sie zehnfingrig?

Unbedingt! Ohne die Geschwindigkeit hätte es nicht funktioniert. Es war irgendwie wichtig, dass ich schneller war als der flüchtige Gedanke, der mir durch den Kopf jagte. Ich schreibe annähernd gleichzeitig mit dem Fluss meiner Gedanken. Plötzlich denkt man nicht mehr, sondern da steht bereits etwas. Und dann passiert etwas, das ohne die Geschwindigkeit nie passieren würde: weil man sich mit einem Mal selber zu dem verhalten kann, was man vorhin noch war, und dann entwickelt dieser Gedanke aber ein Eigenleben. Man ist nicht mehr das, was man selber denkt, sondern das, was da vor einem geschrieben steht. Medium der eigenen Gedankengänge zu sein, ist so ein geiler Vorgang.

Bereits im ersten Absatz von »Axolotl Roadkill« konfrontieren Sie den Leser damit, dass es sich um konstruierte Literatur handelt, nicht um einen Lebensbericht. War Ihnen diese Kenntlichmachung wichtig?

Es fiel mir sehr schwer, den ersten Absatz zu schreiben, das ging sogar so weit, dass ich über eine Abhandlung über Hautunreinheiten nachdachte. Doch dann erinnerte ich mich an den britischen Schriststeller Malcolm Lowry und daran, wie er die Dinge manchmal völlig abstrus ins Pathetische übersteigert. Ich schrieb: »Der Donner! Die Nacht! Angstzerrissene Schlafstörungen!« Das las sich alles super, aber auch angestrengt. Ich musste meinen superpathetischen eigenen Buchanfang aber trotz dieser Angestrengtheit so stehen lassen, weil diese ersten fünf, sechs Sätze in mir etwas ausgelöst haben. Also schrieb ich den neutralisierenden Satz dazu: »Früher war das alles so schön pubertär hingerotzt und jetzt ist es angestrengte Literatur?«

Sie sagen, die Sätze hätten etwas »in Ihnen

[redacted]

»ICH BIN NICHT IM THEATER AUFGEWACHSEN.«

[redacted]

ausgelöst«. Weil oder obwohl Sie selbst diese Sätze geschrieben haben?

Weil ich sie selbst geschrieben habe. Es gibt wahnsinnig viele Zeilen, die ich schreibe, die nichts in mir auslösen. Das ist auch gut. Aber wenn mich etwas berührt, möchte ich diese Zeilen erhalten. Ich war während des gesamten Schreibprozesses stets darum bemüht, das Verhältnis zwischen Kitsch und Pragmatismus auszutarieren. Das ist ganz schön anstrengend. Was die Leute wohl dazu bewegt, 300-seitige Romane zu schreiben? Oder 1.000-seitige? Oder drei Bände à 1.000 Seiten? Ich glaube, ich möchte mal ein richtig gutes Buch über Marsmenschen lesen, das nichts zu tun hat mit der Person, die es geschrieben hat. Philip K. Dick konnte so etwas. In seinem Buch »Ubik« gibt es ein »Hotel zur Fessel der polymorphen Liebeserfahrung«. Erinnern Sie mich bitte daran: Wenn ich jemals einen Club eröffnen sollte, muss der genau so heißen.

Lesen Sie viel?

Schon. Aber nicht nur. Ich stricke auch manchmal. Und ich spiele auch viel »Wer wird Millionär« am Computer. Man hat nur dreißig Sekunden Zeit, die jeweilige Frage zu beantworten. Das ist richtig schön bescheuert. Und ich scheitere immer bei der 500-Euro-Frage. Das ist wiederum peinlich.

Wann wussten Sie eigentlich, dass Schreiben Ihr Ding ist?

Das wurde mir mit elf oder zwölf Jahren klar, da war ich in der fünften oder sechsten Klasse. Es gibt im Deutschunterricht immer zwei Leute, die beim Schreiben von Aufsätzen grundsätzlich eine 2+ bekommen. In meiner Klasse waren das Antonie Bauer und ich, wobei Antonie wirklich die sehr viel besser formulierten Geschichten geschrieben hat. Und dann bekamen wir eine neue Klassenlehrerin, die alle aus irgendwelchen mir inzwischen schleierhaften Gründen genervt hat. Als wir eines Tages einen Aufsatz zum Thema »Ein ganz normaler Tag in der Klasse« schreiben sollten, brach dann alles aus mir heraus, und ich habe einen eher lustigen, wahrscheinlich auch altklugen, pseudosexuell aufgeladenen Text geschrieben, in welchem ich diese neue Lehrerin gedisst habe, aber so unterschwellig, dass sie, nachdem ich die Hälfte des Textes vorgelesen hatte, sich nicht anders zu helfen wusste, als mich freundlich zu unterbrechen: »Helene, entschuldige bitte, aber hör jetzt auf zu lesen. Bitte!« Und alle meine Freunde sind durchgedreht. Was für ein Effekt, das war wirklich ein gewaltiger Anturn.

Jemand, der wie Sie quasi im Theater aufgewachsen ist, sollte ohnehin keine Hemmungen haben, Lesungen abzuhalten.

Das mit dem Theater habe ich aus Versehen mal in einem Interview gesagt. Und seitdem verfolgt es mich.

Wieso »aus Versehen«?

Weil es nicht der Wahrheit entspricht. Ich bin definitiv nicht in irgendeinem Theater aufgewachsen.

Trotzdem: Wie wirkt die Theatererfahrung auf Sie und Ihr Schreiben zurück?

Es gibt ja solches und solches Theater. Es gibt diese pseudo-avantgardistischen Inszenierungen, in denen die Schauspieler aus irgendeinem Grund, den aber niemand kennt, mit Farbe bespritzt werden oder sich nackt ausziehen. Wahrscheinlich, weil man sich das unter ›modernem Theater‹ vorstellt. Und dann gibt es Frank Castorf, Pollesch und Schlingensief und bestimmt noch ein paar andere, die übrigens nicht selten ebenfalls in die Ecke des ›modernen Theaters‹ gedrängt werden. Dies allerdings völlig unberechtigterweise, da es ihnen selten um Modernität

geht, sondern um die gleichzeitige Aufrechterhaltung von Anarchie und Tradition. Sie betrachten das Theater als das, was es ist: als einen Ort der Volksversammlung. Publikum und Ensemble kommunizieren miteinander, und die Schauspieler werden auch schlauer durch das, was das Publikum sagt – wie auch der Regisseur schlauer wird durch das, was die Schauspieler sagen, weil er sich nicht als großer Unterweiser sieht, der dem Publikum die Welt erklärt. Als ich nach Berlin kam, bin ich irgendwann einmal aus Langeweile in ein Stück von Pollesch gegangen. Ich habe mich in alle, die da auf der Bühne standen, sofort verliebt. Ich weiß nicht mehr, ob ich denen zugehört habe, weil ich sie so sexy fand, oder, wahrscheinlicher, ob ich sie sexy fand, weil das, was sie sagten, so toll war. Mich hat beeindruckt, dass ich an diesem Abend so etwas wie ein intuitives Verstehen erlebte. Ich hatte das Gefühl, alles zu begreifen – obwohl ich eigentlich gar kein Wort verstand. Seitdem bin ich von diesen Leuten total eingeschüchtert und beeindruckt. Mit 14 setzte ich mich einmal in die Volksbühnen-Kantine und tat so, als würde ich Kants »Kritik der reinen Vernunft« lesen – als könnte ich damit irgendwen beeindrucken. Es war so peinlich, und vermutlich haben mich alle für komplett verrückt gehalten – wenn sie von mir damals überhaupt Notiz genommen haben. Aber solche Dinge tut man, wenn man andere anhimmelt.

Und angehimmelt haben Sie diese Theaterleute …

… weil es bei denen eben nicht um Pseudobildung geht, eher schon erinnern deren Inszenierungen an Rockkonzerte. Bei Castorf, Pollesch und Schlingensief geht es nie um blöde Gesten und belanglose Antworten, sondern immer um Fragestellungen. Und: Es darf nicht langweilen. Das ist deren erstes Gebot – für mich sehr nachvollziehbar, denn es gibt nichts Schlimmeres als Langeweile.

Wie definieren Sie Langeweile?

Wenn nichts Widersprüchliches mehr passiert. Wenn keine Sätze mehr hängen bleiben, an denen man sich abarbeiten kann. Es ist doch einfach großartig, wenn ein Theaterstück bei einem auslöst, dass man plötzlich so sprechen möchte wie jene, die man auf der Bühne gesehen hat – wenn man sich diese Sprache aneignen möchte. Ich habe also angefangen, mir diese Vokabeln und diese Diskurse draufzuschaffen, einfach, damit ich den Jargon verstehe, und was passiert? Ich spreche gar nicht wie die, sondern wie ich, nur eben mit erweitertem Vokabular.

Sie haben sich durch Sprache neu erfunden?

Das würde ich schon sagen. Einerseits kann ich mit Sicherheit feststellen: Wenn ich das Tape jetzt zurückspule und mich vor vier Jahren anschaue, dann sehe ich eine andere Person, die anders gesprochen und demzufolge auch anders gedacht hat. Aber andererseits ist jede Neuerfindung stets auch den äußeren Umständen unterworfen. Ich glaube bestimmt nicht an die eigene Allmacht. Die Sprache ist immer das Raster. Durch Sprache finden wir zu unserer Identität. Nicht durch Rebellion. Im Übrigen sehe ich gerade: Es ist schon spät. Darf ich noch jemanden grüßen?

Selbstverständlich!

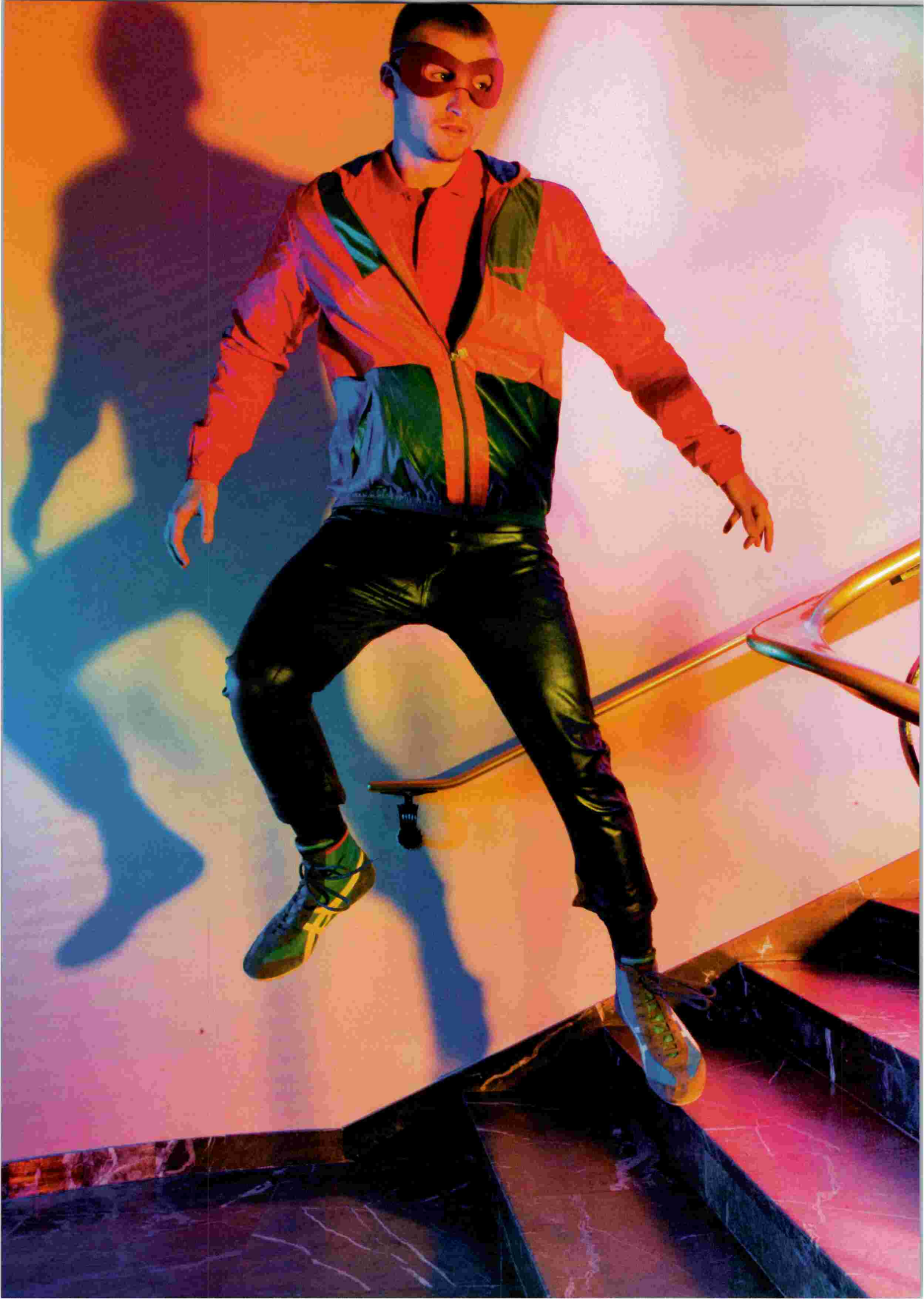
Dann grüße ich hiermit ganz herzlich Leonie, Jan, Coco, Jonas, Max und Anne natürlich, Goodie, Kathrin – herzlichen Glückwunsch zum Geburtstag noch mal! – und alle, die mich kennen und meine ganzen ehemaligen Schulklassen, und alle, die ich jetzt vergessen habe, und schließlich Rafael Horzon, in dessen Partnertrennungsagentur ich seit Neuestem ein Praktikum mache.

ELECTRIC TEATIME

Draußen hat die nukleare Endkatastrophe die Welt in eine kaleidoskopische Strahlenhölle verwandelt, im Theater treffen sich die letzten Überlebenden zur elektronischen Teezeit. In den Hauptrollen: die robotische Gentlewoman (Robyn) und ihre Gespielen, die Gentleboys.

Eine Modestrecke, passend zum Automatenfrauen-Essay und Kunstsprache-Schwerpunkt in diesem Heft. Robyn wurde in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin fotografiert, die das Amphitheater der Gegenwart ist: unmittelbar, überraschend und anders, wie Berlin nur anders sein kann.

www.volksbühne-berlin.de



Vorangegangene Doppelseite

Robyn links: Kragen von Starstyling
Robyn rechts: Jacke von Y-3

Bild links

Vincent: Jacke von ADIDAS, Poloshirt von CARHARRT, Hose von G-STAR, Socken von FALKE, Schuhe von ASICS, Maske von Y-3

Bild unten

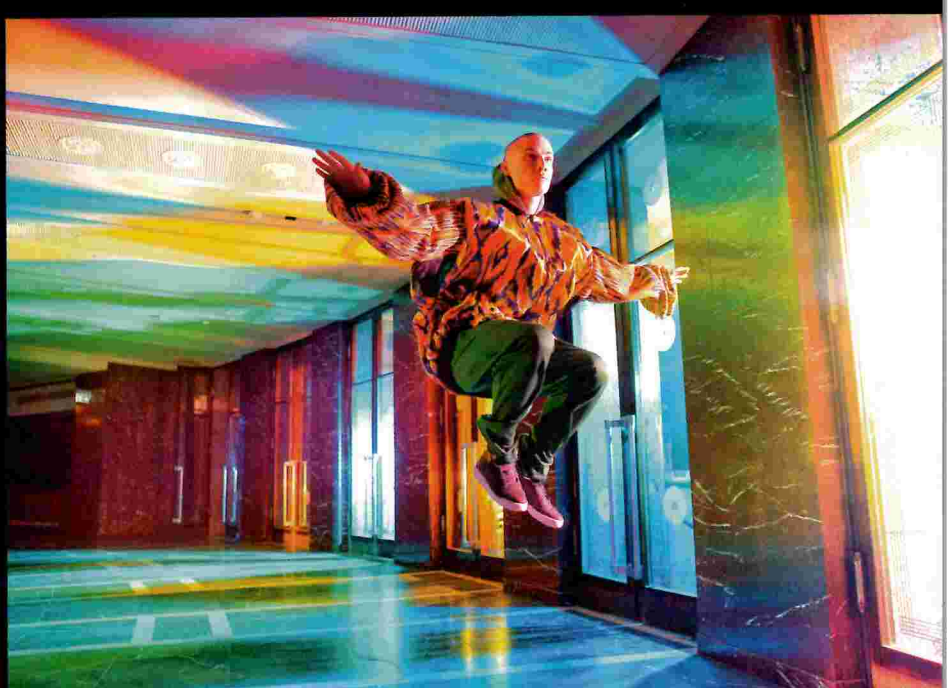
Per: Kapuzenshirt von ARMED ANGELS, Jacke von MADS DINESEN, Hose von Y-3, Schuhe von ADIDAS

Bild ganz unten links

Vincent: Pullover von A.D. DEERTZ, Hose von TIGER OF SWEDEN, Socken von FALKE, Schuhe von ASICS, Hut von HERR VON EDEN

Bild ganz unten rechts

Per: T-Shirt von NIKE, Pullover von G-STAR RAW, Hose von Y-3, Schuhe von ADIDAS, Visor von THE SEA



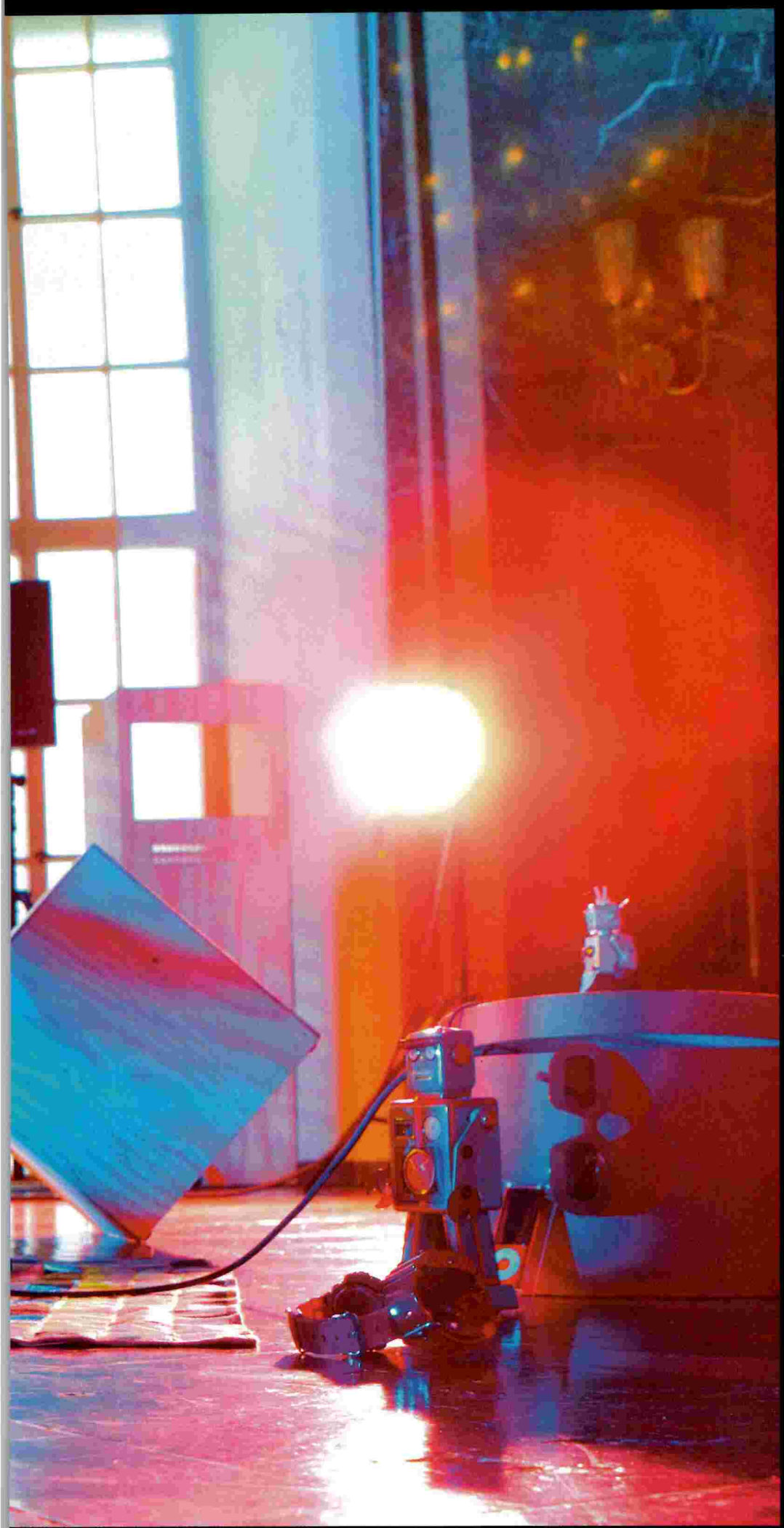


Bild links

Robyn: Korsage von KOSTAS MURKUDIS,
Leggings von PAULA IMMICH,
Schuhe von ADIDAS,
Ohrringe VINTAGE,
Decke von STARSTYLING,
Mikrophon von SENNHEISER,
Laptop von SONY VAIO P 11S1E/B,
IPods von APPLE über GRAVIS,
Uhren von CASIO GSHOCK

Fotograf:
Per Zennström
www.perzennstrom.com

Fotograf Assisstenz:
Jakob Olsson

Styling:
Claudia Hofmann
www.claudiahofmann.com

Styling Assistenz:
Marlen Kaminsky

Prop Styling:
Guido Frinken
www.guidofrinken.de

Hair+Make Up:
Andreas Bernhardt
www.basics-berlin.de

Produktion und Art Direction:
Jozo Juric
www.jozopr.com

Ressortleitung Mode:
Jörg Sauer

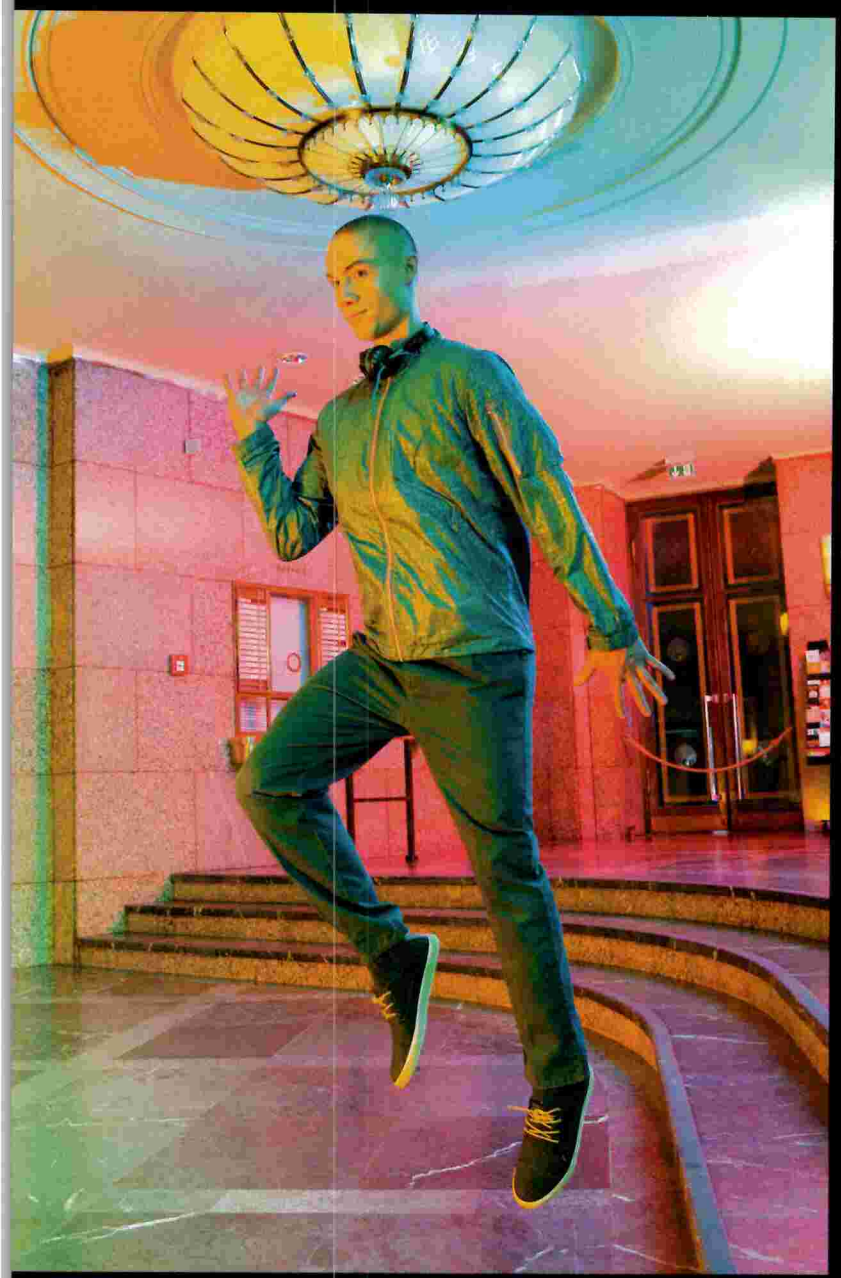


Bild oben

Per: Jacke von LEVI'S, Hose von WEEKDAY,
Socken von FALKE, Schuhe von URBAN OUTFITTERS,
Kopfhörer von SENNHEISER HD 25 ADIDAS ORIGINALS

Bild rechts

Vincent: Jacke von G-STAR RAW,
T-Shirt von WEEKDAY, Hose von Y-3

G.S.RA

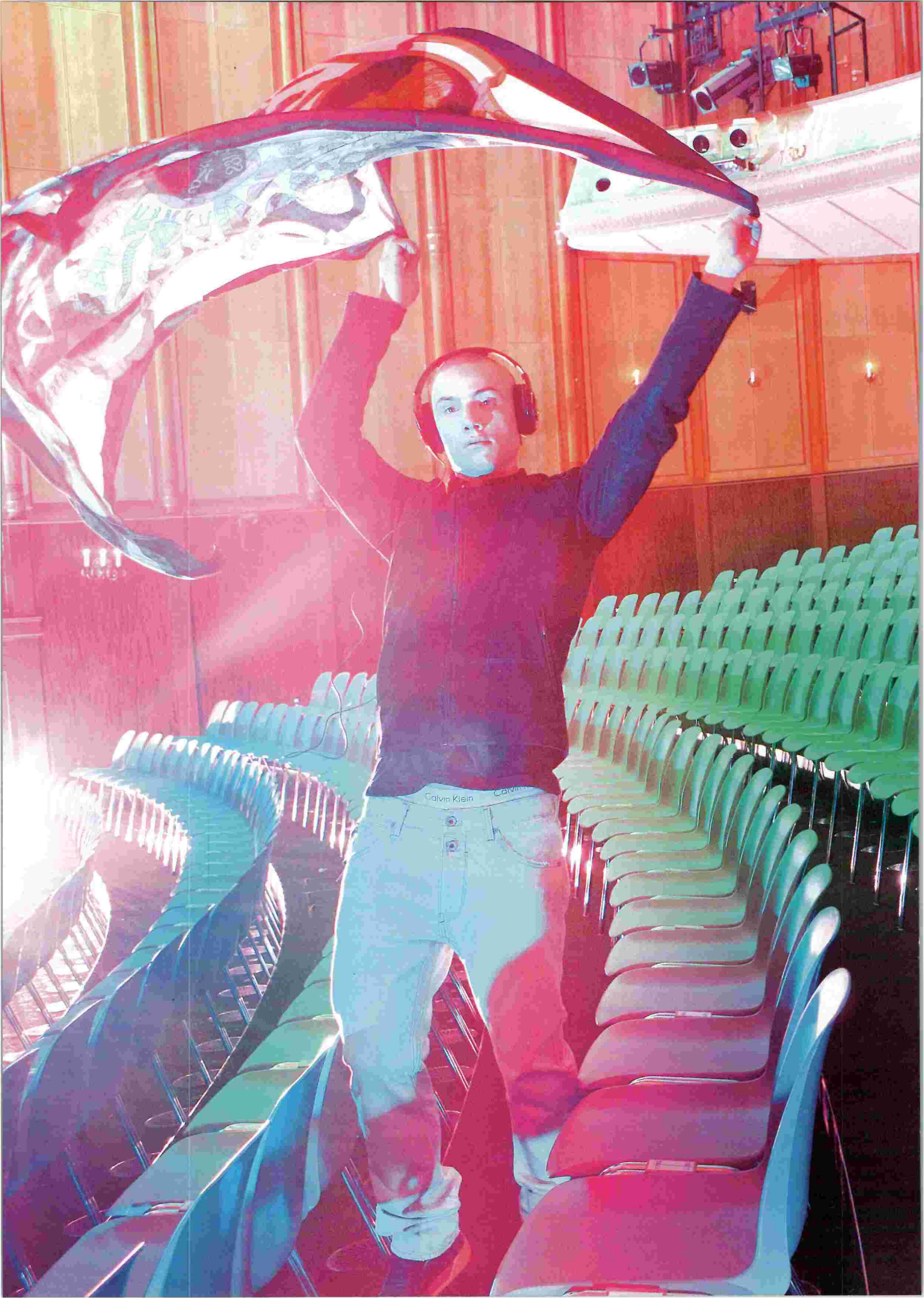

Calvin Klein

Bild ganz oben

Robyn: Top von MICHAEL SONTAG, Short von Y-3, Strumpfhose von FOGAL, Wedges von Y-3

Vincent: Karohemd von BOSS ORANGE, Hose von TIGER OF SWEDEN

Per: Samtsakko von SAND, T-Shirt von AMERICAN APPAREL, Hose von BOSS ORANGE

Bild unten

Robyn: Jacke von HANNIBAL, Kette von SAM FRENZEL, Body von WESC, Strümpfe und Schuhe VINTAGE

Vincent: Anzug von HERR VON EDEN, T-Shirt von AMERICAN APPAREL, Schuhe von GUCCI

Per: Anzug von DRYKORN, T-Shirt von AMERICAN APPAREL, Schuhe von GUCCI

Bild links

Per: Jacke von DIESEL, Shirt von AMERICAN APPAREL, Hose von REPLAY, Socken von FALKE, Schuhe von Y-3, Tuch von ANDREE VOLKMANN

Robyn: Jacke von VLADIMIR KARALEEV, Hose von STARSTYLING, Schuhe von DIESEL, Kappe VINTAGE

MODE-INTERVIEW: *RICK OWENS*

»...die Mode hat die Kunst inzwischen intellektuell überholt.«

Kaum ein anderer Modeschöpfer war in den letzten Jahren stilprägender als Rick Owens. Zwischen den Looks amerikanischer Streetgangs, mittelalterlichen Mönchskutten und den Prinzipien des Dandyismus stellt der 1962 in Kalifornien geborene Designer verblüffende Bezüge her. Madonna und Courtney Love lieben seine Entwürfe, die als Kopien längst auch beim H&M-Ableger COS hängen. Der bisexuelle Designer, der mit der 65-jährigen Gastronomin Michèle Lamy verheiratet ist, arbeitet seit sieben Jahren in Paris und hat sein Unternehmen bislang vor Übernahmeversuchen großer Konglomerate wie LVMH bewahrt. Im Interview spricht Owens über seine Lieblingsfarbe Schwarz, seine Models Jay-Z und Rick Ross, seine dekadenten Möbelentwürfe und seinen Steroid-Körper.

INTERVIEW: JAN KEDVES **PORTRÄT RICK OWENS:** © 2010 OWENSCORP

Mr. Owens, der Erfolg Ihres Labels nimmt seit der Gründung im Jahr 1994 stetig zu – obwohl Sie keine Werbung machen.

Ich möchte es andersherum formulieren: Ich bin vermutlich gerade aus diesem Grund erfolgreich. Viele meiner Kunden schätzen den Umstand, dass ich keine Anzeigen schalte, sie finden es gut, dass bei Rick Owens die Verkaufe fehlt, wie sie von anderen Labels so offensiv betrieben wird. Die Manipulation der Mode durch Werbung ist heute so durchschaubar geworden, die Zielgruppen kennen längst jeden einzelnen Marketingtrick, der sie verführen soll. Das wird nicht mehr lang funktionieren. Deswegen bin ich sehr froh darüber, dass ich mir von Anfang an leisten konnte, auf Werbung zu verzichten.

Wie erklären Sie sich das?

Ich habe von Anfang an Kleider entworfen, die sich verkaufen ließen. Ich fuhr sie selbst in Los Angeles zu den Läden, in denen ich sie verkaufen wollte, und ich hatte das Glück, auf Händler zu treffen, die bereit waren, ein Risiko einzugehen und meine Sachen probeweise in ihr Sortiment zu nehmen. Die Kollektionen liefen von Anfang an gut. Ich bin also von der Händlerseite her ins Geschäft eingestiegen. Das ist keine Kritik an Designern, die es anders machen. Aber ich habe mich durch Verkäufe etabliert, nicht durch lobende Artikel in Modemagazinen oder durch Hype.

Ebenfalls ungewöhnlich an Ihrem Geschäftsmodell ist, dass Sie kein Parfüm verkaufen – normalerweise die größte Umsatzquelle eines Modelabels.

Stimmt. Ich arbeite zwar gerade an einem Parfüm – ich entwickle es gemeinsam mit einem Pariser Parfümeur und trage es selbst, um es auszuprobieren. Das Problem ist nur: Wie soll ich es verkaufen? Wissen Sie, das Parfümgeschäft ist noch einmal etwas ganz anderes als das Modegeschäft. Keine Werbung für einen Duft zu machen, wäre tatsächlich ein Problem, denn man kann im Parfümgeschäft gar nicht auf einem niedrigen Level anfangen. Die Entwicklungskosten eines Dufts bis zur Marktreife sind zu hoch. Würde ich ein Parfüm im Alleingang lancieren, würde ich sehr wahrscheinlich Verlust damit machen, vor allem würde mein Duft im Kontext der Designerparfüms als Flop gelten. Würde ich stattdessen eine Kooperation mit einem großen Parfümhersteller eingehen, wie andere Designer es tun, würde der Hersteller von mir eine große Werbekampagne erwarten. Das würde alles ändern. Plötzlich wäre ich ein Designer, der Werbung macht. Es würde nach Ausverkauf riechen.

Interessanterweise machen in letzter Zeit aber einige Rapper umsonst Werbung für Sie: Jay-Z rappt in seinem Track »Ultra« über Ihre Lederjacken, dasselbe tut Rick Ross in seinem Hit »Super High«.

Ich kenne mich da nicht so aus, ich höre nie Rapmusik. Ich stehe nur auf Hardcore-Techno, alte Disco-Platten und Showtunes. Aber es freut mich, wenn meine Kunden zufrieden mit meinen Produkten sind und das in aller Öffentlichkeit kundtun. Nichts läge mir ferner, als solch positives Feedback zurückzuweisen. Es ist jedenfalls nicht so, dass ich diese Rapper mit Jacken ausgestattet habe oder sie sonst wie besteche. Ich vermute, dass es in einer hyperkommerziellen Zeit wie unserer für die Rapper auch mal interessant ist,

über weniger offensichtliche, etwas unkonformere Labels zu rappen – normalerweise brüsten sie sich ja nur mit den großen Luxusnummern: Louis Vuitton, Chanel, Gucci.

Sie gelten als Meister des ›bias cut‹, des sogenannten Diagonalschnitts. Warum ist er so bedeutend für Ihre Arbeit?

Der Diagonalschnitt ist ein technischer Kniff, der es erlaubt, die Anschmiegsamkeit des Stoffes so zu nutzen, dass er sich besonders dem Körper anpasst. Beim Diagonalschnitt wird der Stoff nicht dem Fadenverlauf folgend zugeschnitten, sondern schräg verlaufend verarbeitet. Das führt zu natürlich fließenden Formen, man muss so weder aufwendig eine Silhouette konstruieren, noch den Stoff übermäßig dehnen. Die Pariser Modeschöpferin Madeleine Vionnet war Anfang des 20. Jahrhunderts die Meisterin des Diagonalschnitts, auf ihren Kleidern fußt die Ästhetik der Hollywood-Diven der Schwarzweiß-Ära.

Es heißt, Madeleine Vionnet habe ihre Kleider nach dem Vorbild antiker Marmorstatuen geschneidert und besonders nach der scheinbaren Schwerelosigkeit, mit der die Kleider griechischer Göttinnen Falten werfen.

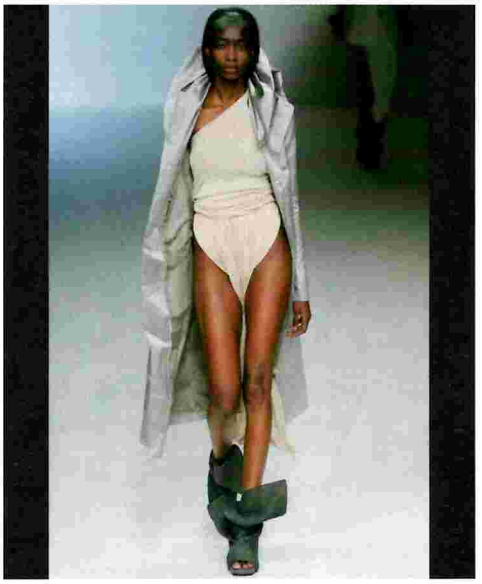
Griechische Göttinnen sind für meine Ästhetik nicht so wichtig. Ich orientiere mich eher am Katholizismus, genauer gesagt an der Vorstellung von Mönchen und Nonnen, die sich in langen schwarzen Roben durch staubige Kirchenschiffe schleppen. Ich bin sehr katholisch aufgewachsen – vermutlich kommt es daher.

Seit fünf Jahren entwerfen Sie neben Ihren Kleidern auch Möbel. In Berlin wurden diese zum letzten Gallery Weekend ausgestellt, in New York waren sie vor kurzem ebenfalls in einer Galerie zu sehen – betrachten Sie Ihre Möbel als Kunst?

Man könnte meine Möbel tatsächlich als funktionelle Kunst bezeichnen, aber diese Frage stelle ich mir eigentlich gar nicht. Kunst, Mode, Design... Ist das nicht irgendwie alles dasselbe? Mir leuchten diese Unterscheidungen jedenfalls nicht ein.

Warum?

Wissen Sie, ich wollte ursprünglich Maler werden. Ich besuchte in den Achtzigern in Los Angeles zwei Jahre lang die Parsons School of Design und studierte dort Kunst. Dann bekam ich Angst, der Kunst intellektuell nicht gewachsen zu sein. Ich war vermutlich zu stark eingeschüchtert von dem Lebenswerk all jener Künstler, die ich bewunderte: Brancusi, Beuys, Bacon – ich liebte sie zum einen, weil sie diese spezielle derbe, heroische Flamboyanz verkörperten, zum anderen, weil ihr Werk bereits als abgeschlossene Erzählung



»AMERIKANER SIND BEKANNT DAFÜR, ZU ÜBERTREIBEN: BEI UNS MUSS IMMER ALLES EINE NUMMER GRÖSSER SEIN.«

Diese Seite oben und unten:
Outfits aus der Frühjahr/Sommer 2010 Frauenkollektion
© Marcio Madeira

Rechte Seite:
Outfit aus der Frühjahr/Sommer 2011 Männerkollektion der Linie DRKSHDW
© Owenscorp

betrachtet werden konnte. Ich brach mein Studium ab und begann, Mode zu machen. Ich nahm an, sie sei oberflächlicher.

Aber das ist sie gar nicht?

Im Gegenteil! Wenn Sie mich fragen: Die Mode hat die Kunst inzwischen sogar intellektuell überholt. Was Selbstreferenzialität und das Einbauen subtiler Codierungen angeht, bewegt sie sich heute auf einem mindestens so hohen Niveau wie die Kunst, zumindest die zeitgenössische Kunst – nur dass sich Mode dabei häufig noch ein mysteriöses Element bewahrt hat, während die intellektuellen Spielchen der Kunst allzu oft durchschaubar sind. Sie wissen schon, ich meine all diese ironischen Künstler, die in ihre Werke heute Witzchen darüber einbauen, dass ihre Werke so teuer sind.

Ihre Möbelentwürfe sind ebenfalls teuer und wirken wie mysteriöse Skulpturen – oder sollte man sagen: wie Monolithen?

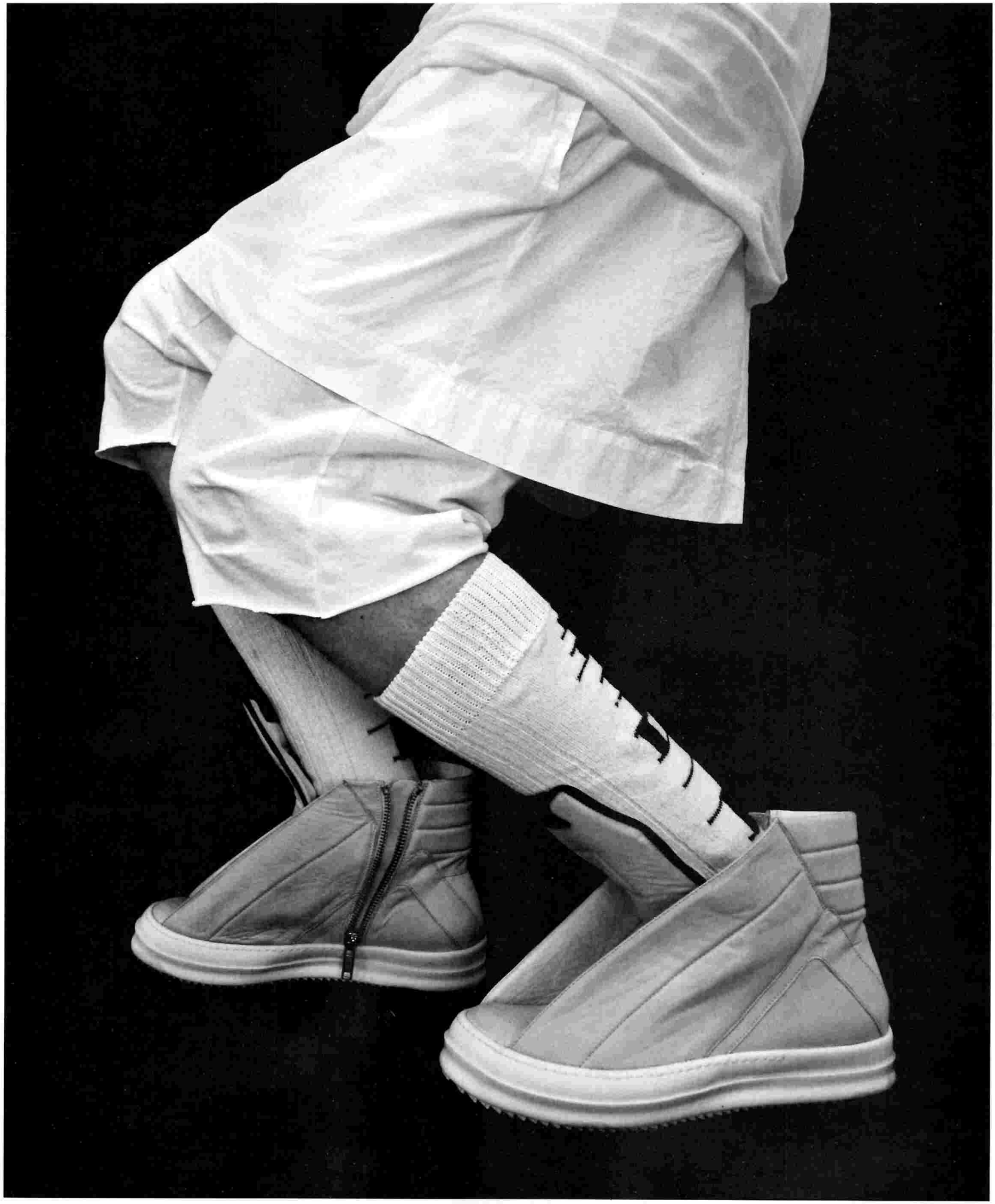
Sie sind in der Tat ziemlich unhandlich. Einen Sessel aus Marmor, wie ich ihn entworfen habe, kann man nicht mal eben so verrücken. Er bleibt stehen – bis man stirbt oder das Haus abbrennt. Aber genau so soll es sein, denn ich sehe meine Möbel auch als Gegenentwurf: Ikea gibt es schon, meine Aufgabe ist es also zum Glück nicht, billige, praktische Möbel für Menschen zu entwerfen, die alle paar Monate von Single-Apartment zu Single-Apartment ziehen.

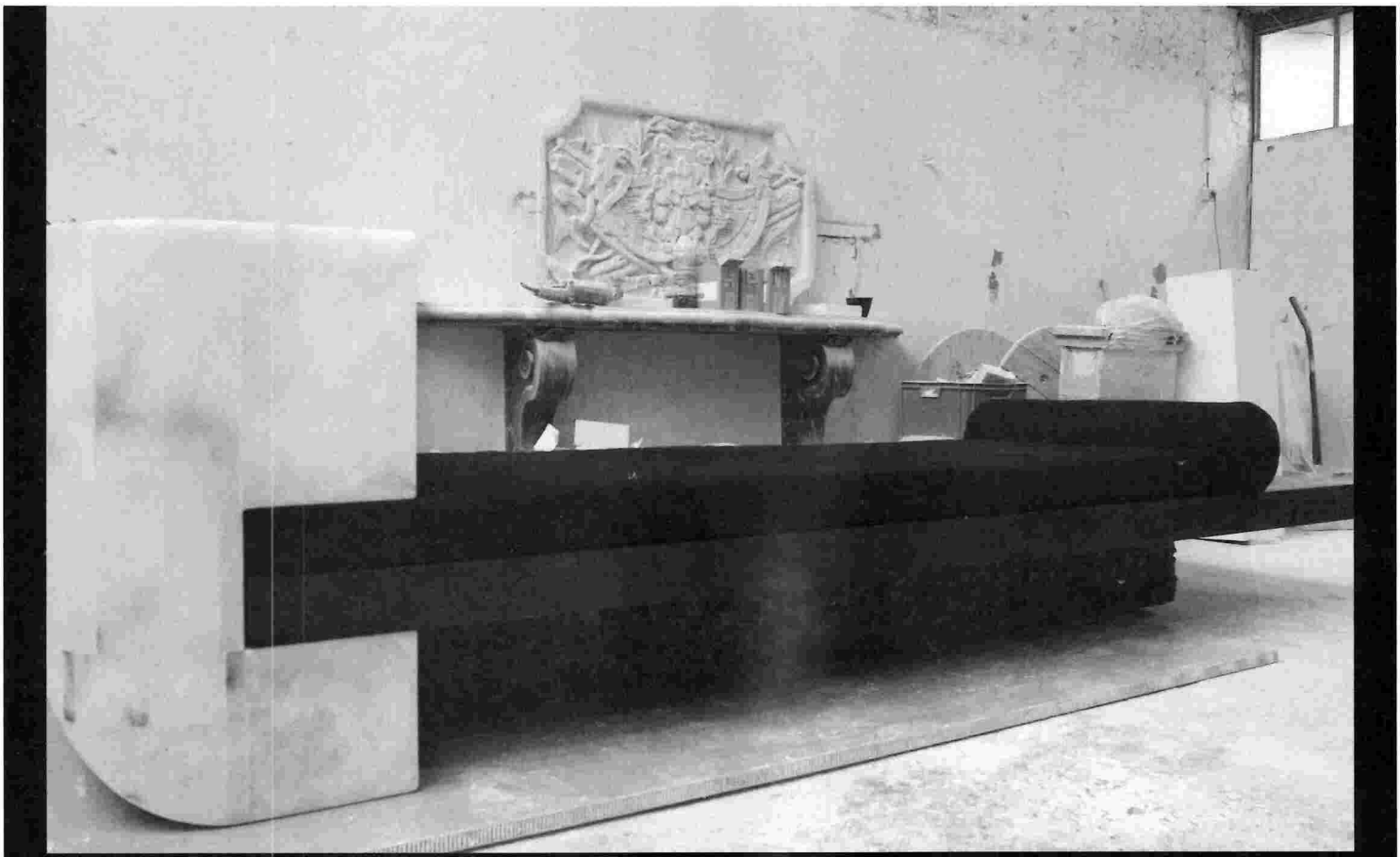
Sie entwerfen Ihre Möbel für sich selbst?

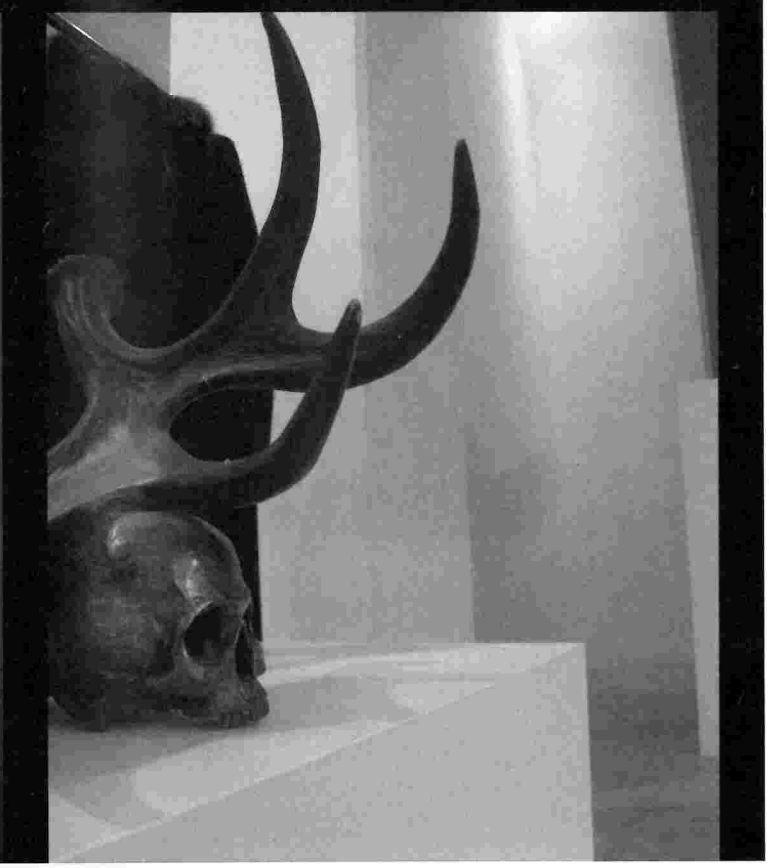
So habe ich zumindest angefangen. Meine ersten Möbel entwarf ich, als ich in Paris gerade in das Haus eingezogen war, das ich mir vor ein paar Jahren an der Place du Palais Bourbon gekauft habe. In diesem Haus, in dem heute meine Firma sitzt und in dem ich mit meiner Frau Michèle auch lebe, hatte früher die französische Sozialistische Partei ihren Hauptsitz. Als wir einzogen, stand das Haus allerdings schon viele Jahre leer.

Lagen dort noch Dinge herum, die François Mitterand beim Auszug vergessen hatte?

Nein, aber die alten Bürozellen der Partei waren noch da, die mussten wir erst mal alle herausreißen lassen. Ich wollte das Haus dann eigentlich aussschließlich mit Originalstücken von Jean-Michel Frank und Robert Mallet-Stevens einrichten. Aber Sie glauben ja gar nicht, wie teuer diese alten Art-déco-Möbel sind. Abgesehen davon: Sie sind so klein! Sehen Sie, ich bin Amerikaner, und wir Amerikaner sind ja bekannt dafür, zu übertreiben. Bei uns muss immer alles eine Nummer größer sein. Außerdem lieben wir Fälschungen. Also dachte ich mir: Ich baue mir meine Möbel einfach selbst. Ich griff die







Prinzipien von Art déco und Bauhaus auf, übertrieb, simplifizierte und verdüsterte sie.

Stecken hinter Art déco und Bauhaus aber nicht zwei völlig unterschiedliche Konzepte?

Mag sein, aber ich finde, wenn man genau hinschaut, erkennt man durchaus Gemeinsamkeiten – in der Reduziertheit und der Vorstellung von Anmut etwa. Letztlich geht es bei beiden Stilen darum, Punkt A und Punkt B in einer möglichst rationalen, eleganten Linie zu verbinden – zumindest bei etwas nüchterneren Art-déco-Sachen wird das deutlich. Ich fing mit dem Möbelmachen also gewissermaßen genauso an, wie ich in den frühen neunziger Jahren begonnen hatte, Mode zu machen: Ich hatte am Anfang überhaupt keine Ahnung von Modedesign, ich hatte das ja nicht studiert. Ich schneiderte erst mal die Entwürfe von anderen nach.

Wie Ihre Mode-Kollektionen scheinen Ihre Möbel heute einen Nerv zu treffen.

Zumindest bekomme ich sehr positive Reaktionen auf sie. Ich lasse sie in Paris durch die renommierte Galerie Philippe Jousse verkaufen, die sich auf Möbel von Jean Prouvé, Eileen Grey oder Le Corbusier spezialisiert hat. Wenn ich mich nicht täusche, bin ich neben der Französin Maria Pergay der einzige zeitgenössische Designer, den die Galerie vertritt – was mich sehr stolz macht!

Sie sind derzeit wohl auch der einzige Designer, der in seine Möbel Hirschgeweihe und Totenschädel einbaut.

Diese Schädel habe ich mir im Internet bestellt. Da gibt es eine Firma, die echte Menschenschädel zu Forschungszwecken verkauft. Ich benutze sie zum Möbelbauen. Jeder Schädel kommt mit einer Dokumentation – es ist also nicht so, als hätte ich diese Schädel in einem Auto auf der Rückbank gefunden! Man bekommt heutzutage ja wirklich alles im Netz.

Und die Hirschgeweihe?

Die symbolisieren für mich so etwas wie brutalistische Kronen. Ich liebe den Heroismus, den diese Geweihe ausstrahlen.

Wenn man sich unglücklich auf eine Ihrer Hirschgeweihbänke setzen würde, sähe das vermutlich auch heroisch aus – man könnte von dem Geweih glatt aufgespießt werden.

Das wäre eine wunderschöne Art zu sterben, meinen Sie nicht?

Woher kommt bei Ihnen diese Faszination für den Tod? Auch Ihre Kollektionen sind ja häufig sehr morbide, das Schwarz der Goths ist ihre bevorzugte Farbe.

Ich bin in dieser Hinsicht keineswegs besonders. Seien wir ehrlich: Jeder Mensch ist fasziniert vom Tod. Auf sämtlichen Magazintitelseiten der Welt sind Stars abgebildet, die sich mit Drogen an den Rand des Grabs bringen. Wir schauen ihnen gern dabei zu. Und jeder Mensch bremst auf der Autobahn, wenn es dort einen schweren Unfall zu sehen gibt – besonders, wenn es ein gutaussehender, noch junger Mensch ist, der dort im Sterben liegt. Sex und Tod – das sind die Dinge, die uns antreiben.

»WAS KANN MAN ALS MODEDESIGNER SCHÖNERES MACHEN, ALS SEIN EIGENES FLEISCH ZU MEISSELN?«

Linke Seite:
Alabaster-Recamiere von Rick Owens (oben), Hirschgeweihbank und Wandlampe von Rick Owens (unten links), Pokal aus Schädel und Hirschgeweih von Rick Owens (unten rechts) alle Bilder © Adrien Dirand / Jousse Entreprise

Diese Seite oben und unten:
Outfits aus der Herbst/Winter 2010 Frauenkollektion © Marcio Madeira

Sie selbst scheinen dem Tod indes ein Schnippchen schlagen zu wollen – wenn man sieht, mit welcher Entschlossenheit Sie seit Jahren Ihren Körper stählen.

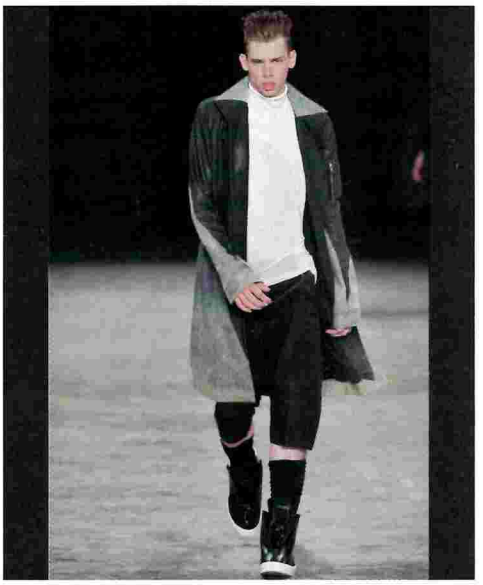
Ich stemme Hanteln, aber nicht aus gesundheitlichen Gründen, sondern aus reiner Eitelkeit. Im Grunde ist Bodybuilding eine Sucht wie jede andere auch. Sehen Sie, ich stamme aus sehr piefigen, konservativen Verhältnissen. Ich wuchs in Porterville auf, einer Kleinstadt in Kalifornien. Dort ging ich auf eine streng katholische Schule, ich musste alles über die Heiligen lernen und Rosenkränze beten. Für eine kleine Tunte wie mich war das der Horror! – auch wenn all diese Geschichten von noblen Menschen in eleganten schwarzen Roben gewiss ihren ästhetischen Reiz hatten. Kaum hatte ich es aus meiner Heimatstadt rausgeschafft, schlug mein Leben jedenfalls ins andere Extrem um. Allerdings nahm ich meine Exzesse und Abstürze in den achtziger Jahren mit derselben Kontrollsucht in Angriff, unter der ich als Kind gelitten hatte. Heute ist es wiederum umgekehrt: Mit derselben Disziplin, mit der ich früher drei Tage auf Speed durchmachte, betreibe ich heute Muskelsport.

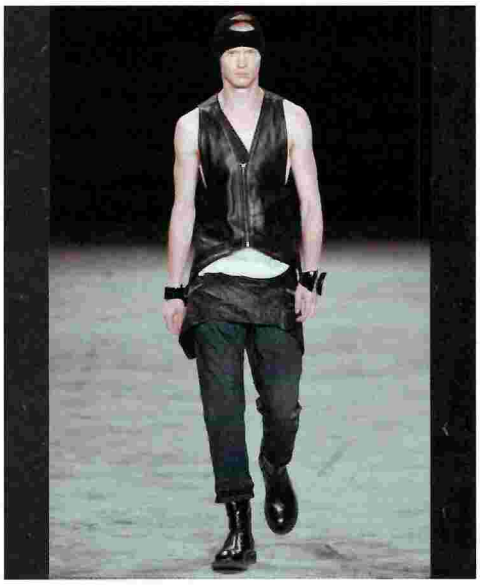
Sie sollen einmal gesagt haben, Bodybuilding sei die moderne Couture.

Ja, denn Bodybuilding erfordert genauso viel Zeit und Hingabe wie die Haute Couture. Früher verbrachte man Stunde um Stunde im Atelier bei Anproben. Heute pumpt man stundenlang im Fitnessstudio seine Muskeln, um toll auszusehen.

Interessanterweise sind es häufig Modedesigner, die sich obsessiv mit ihren Körpern befassen, etwa Karl Lagerfeld, John Galliano oder Thierry Mugler.

Ich denke, der Grund dafür ist, dass man als Modedesigner nach einer Weile ein bisschen desillusioniert ist von Kleidern. Die Magie, die sie versprechen, reicht nicht mehr, man will etwas noch Extremeres. Und was kann man dann als Modedesigner Schöneres machen, als sein eigenes Fleisch zu meißeln? Ich selbst bin jedenfalls nicht so auf die Welt gekommen, wie es mir lieb gewesen wäre. Mir blieb nichts anderes übrig, als das, was ich hatte, zu manipulieren. Glauben Sie mir,





»DIE DÉCADENCE UND DER SYMBOLISMUS DES FIN DE SIÈCLE WAREN ENORM WICHTIG FÜR MICH.«

Obere Reihe:
Outfits aus der Frühjahr/Sommer 2010 Männerkollektion

Mittlere Reihe:
Outfits aus der Herbst/Winter 2010 Männerkollektion

Untere Reihe:
Outfits aus der Frühjahr/Sommer 2011 Männerkollektion
alle Bilder © Marcio Madeira

ich hätte nichts wünschenswerter gefunden, als einer dieser schmächtigen blassen Jünglinge aus einem Gustave-Moreau-Gemälde zu sein – aber ich hatte nun mal eine aztekische Nase und schwabbelige Männer-Titten. Mein Ziel war es also, mich mithilfe des Bodybuilding zumindest zu einem Mix aus Joe Dallesandro und Iggy Pop zu entwickeln. Es ist mir nicht ganz gelungen – aber allzu weit entfernt bin ich davon auch nicht. Wenn Sie mich fragen: Steroide sind etwas Fantastisches.

Apropos Eitelkeit: In Ihrer Möbelausstellung in New York gab es unter anderem ein Schlafzimmer, in dem ein Alabaster-Bett thronte, und daneben hing eine bodenlange Gardine aus Nerzfell – das klingt alles sehr nach Joris-Karl Huysmans Roman »À rebours«, nach Dekadenz und Dandyismus, finden Sie nicht?

Doch, natürlich! Ich verkaufe in meinen Geschäften in Paris, London, New York und Tokio sogar »À rebours« und auch die Biografie eines der ersten Dandys, Robert de Montesquiou – wussten Sie das nicht? Ich bin ein riesiger Fan dieser Bücher. Als ich klein war, waren sie in der Bibliothek meiner Eltern das Einzige, was ein wenig Extravaganz versprach. Ich muss sagen: Auch wenn meine Eltern sehr konservativ waren, hatte ich insofern doch großes Glück mit ihnen, als sie trotzdem eine fantastisch sortierte Bibliothek hatten. Zuhause bei uns im Regal stand nicht nur die Bibel, sondern eben auch Huysmans, Montesquiou und Oscar Wilde. Die Décadence und der Symbolismus des Fin de Siècle waren in meinen prägenden Jahren enorm wichtig für mich. Ich liebe zum Beispiel, wie in »À rebours« beschrieben wird, dass der Protagonist des Romans, Jean des Esseintes, in seinem Haus Gemälde von Gustave Moreau hängen hat. Moreau war Symbolist und ein Freund von Robert de Montesquiou. Ich finde Moreaus Gemälde wunderschön, und ich finde es toll, dass im Gustave-Moreau-Museum in Paris viele Bilder von Salomé hängen. Zu der gibt es ja bekanntlich die wunderbare Oper von Richard Strauss, die auf einem Libretto von Oscar Wilde basiert. Und Robert de Montesquiou wiederum soll Joris-Karl Huysmans' Inspiration für Jean des Esseintes gewesen sein. Ist es nicht toll, dass es all diese Verbindungen und Querverweise gibt?

Da wundert es fast ein wenig, dass Sie in Ihre Möbel neben Schädeln und Geweihen nicht auch noch Schildkrötenpanzer einbauen.

Sie meinen, weil Robert de Montesquiou in seinem Haus angeblich eine echte vergoldete Schildkröte hatte? Stimmt, in »À rebours« machte Huysmans daraus eine Schildkröte, deren Panzer vollständig mit Edelsteinen besetzt ist. Leider verendet das Tier unter dem Gewicht der Steine. Ich plante ursprünglich tatsächlich, in meine Möbel auch Schildkrötenpanzer einzubauen. Aber Sie glauben ja gar nicht, wie schwierig es ist, an solche heranzukommen. Im Internet ist es jedenfalls viel schwieriger, Schildkrötenpanzer aufzutreiben als Menschenschädel!

»DIE LEUTE, DIE MEINE KLEIDER TRAGEN, WOLLEN NICHT ZUM MAINSTREAM GEHÖREN – UND BILDEN DOCH EINEN TRIBE.«

Oben und unten:
Outfits aus der Frühjahr/Sommer 2011 Frauenkollektion der Linie LILIES
© Owenscorp

Der Dandy betrachtet es als oberste Maxime, seine Kleider zwar aus exquisitesten Materialien schneidern zu lassen, aber ein Kleidungsstück darf niemals neu aussehen. Sie sind bekannt dafür, Ihre Lederjacken aufwendig mit verschiedenen Waschungen zu bearbeiten, bis sie getragen und weich wirken.

Ja, wie Sie wissen, scheut man in der Mode keine Mühen, etwas beiläufig und unangestrengt aussehen zu lassen, auch wenn in Wirklichkeit sehr viel Arbeit und Überlegung dahinter steckt. So wie ein echter Dandy seine neuen Lederschuhe erst mal ein Jahr lang von seinem Butler tragen lässt, bevor er sie selbst anzieht, waschen wir das Leder, um ihm die Steifheit und den Glanz zu nehmen.

Warum verwenden Sie so häufig Leder in Ihren Kollektionen?

Ich sage immer, dass meine Ästhetik die einer Art-déco-Bar für Lederschwule ist. Ich liebe Leder aufgrund der Konnotationen, die das Material mit sich bringt – Fetischismus, Punkrock, Aggression. Jeder Mensch kennt diese Momente, in denen er sich ein bisschen rabiat und gemeingefährlich fühlen will, dabei aber auch glamourös. Leder ist das perfekte Material für diese Momente. Außerdem mag ich es, Standards wie die amerikanische Motorradlederjacke zu korrumpieren und dann zu sehen, wie sie in meinem Stil auf der Straße getragen werden. Das finde ich viel reizvoller, als Ballkleider zu entwerfen, die zwar fantastisch aussehen, aber nur ein einziges Mal getragen werden und danach im Schrank verschwinden. All die Leute, die eine Lederjacke von mir tragen, tun dies aus einem gewissen Drang heraus, nicht zum Mainstream zu gehören und als einzigartiges Individuum erkannt zu werden – und dabei formieren sie sich doch immer mehr zu einem identisch aussehenden Tribe. Diese süße Absurdität fasziniert mich.

Wäre es falsch, in Ihrer Ästhetik insgesamt auch eine Gegenreaktion auf das gängige Bild von amerikanischer Mode zu erkennen – nicht zuletzt auf die ordinäre Buntheit der kalifornischen Sportswear?

Gut möglich, dass sich in meiner Ästhetik eine Art passiv-aggressive Rebellion gegen den Look erkennen lässt, mit dem ich aufgewachsen bin. Aber Sie kennen ja das amerikanische Sprichwort: Die kalifornische Sonne wirft auch eine Menge Schatten.

WOLL-ENSEMBLE *ca. 1958*
Vera Maxwell (1901–1995)
© 2010 The Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art

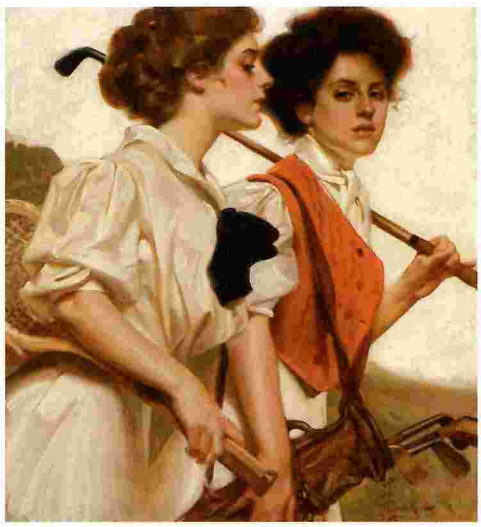
WEIBLICHE URSZENEN DER SPORTSWEAR

Die Ausstellungen »American Woman« und »American High Style« in New York

Die Frauenmode in den USA orientierte sich lange an europäischen, speziell an Pariser Modellen. Erst im späten 19. Jahrhundert entwickelten sich eigene Stile. Doch passen Mode und ›nationale Identität‹ überhaupt zusammen? Zwei Ausstellungen in New York behaupteten dies – konnten aber nicht überzeugen. Dafür brachten sie umso besser das folgenreichste Geschenk der USA an die Modewelt zur Geltung: die Sportswear, der einst das sogenannte Gibson Girl den Weg bahnte.

TEXT: PHILIPP EKARDT

Das Costume Institute des Metropolitan Museum in Manhattan gilt als eine der ersten Adressen für die Sammlung, Archivierung und Präsentation von Mode. Seinen Ruf genießt das Institut spätestens, seitdem die legendäre Diana Vreeland nach ihrem Rauswurf als Chefredakteurin der amerikanischen Vogue 1971 hier Aufnahme fand und mit demselben exzentrischen Interventionismus, mit dem sie vorher Fotostrecken umgekrempelt hatte, die Kunst der Modeausstellung umformatierte. Die reichen Damen der benachbarten Upper East Side schauen hier gern vorbei, und seitdem Yves Saint Laurent 1983 im Metropolitan Museum seine erste große Werkschau hatte, richten Modehäuser hier bevorzugt selbstkanonisierende Retrospektiven aus, respektive geben Geld für solche. Das Brooklyn Museum auf der anderen Seite des East River verfügt über ein deutlich geringeres Stil-Cachet, so wie es generell häufig im Schatten der Manhattaner Museen steht. Nicht ganz zu Recht, denn die Modesammlung des Hauses ist durchaus ansehnlich – nicht zuletzt aufgrund von Schenkungen wie der kompletten Ausgehgarderobe von Austine McDonnell Hearst, der Gesellschaftskolumnistin, Verlegergattin und Tante der später dem radical chic der militanten Aktivistengruppe Symbionese Liberation Army erlegenen Patty Hearst. Der Gang der Dinge war der übliche: Akuter Geldmangel in Brooklyn führte zur Überschreibung der Kostümsammlung an den Supertanker Metropolitan, und diese prosaische Übernahme wurde im Sommer mit einer Doppelausstellung begangen: »American Woman: Fashioning a National Identity« lief im Met, und »American High Style: Fashioning a National Collection« im Brooklyn Museum.



Zwei Gibson Girls auf dem Weg zum Sport:
»VACATION«
(Cover für das Magazin Collier), 1907
J. C. Leyendecker (1874–1951)
© 2010 Archives of American Illustrators Gallery™ NYC

Schon die ersten Schritte durch die nach Perioden aufgebaute Ausstellung in Manhattan warfen Fragen auf. Am Anfang standen Abendgarderoben von Charles Frederick Worth aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, zum Beispiel ein lavendelfarbenes, mit Tüll voluminös aufgepumptes Seidentaftkleid für die französische Kaiserin Eugénie. Worth nähte als Erster Schildchen mit seinem Signet in seine Kleider, machte so seinen Namen zum Label und gilt damit als Gründer des ersten Couture-Hauses. Was aber hat ein englischer Kaiserschneider in Frankreich mit der amerikanischen Frau zu tun? Die Antwort im Met lautet schlicht: Auch Amerikanerinnen kauften bei Worth – wie Europäerinnen praktisch aller Nationen. Die nächste zu besichtigende Mode-Etappe schien da schon instruktiver. Gezeigt wurden Outfits für Frauen, die dem Ideal des sogenannten Gibson Girl entsprachen. Im Gibson Girl, einer Vorläuferin der Flapper-Mädchen, verkörperte sich eine sportliche, schon fast athletische Auffassung der Frau, die reiten, Rad fahren oder Schlittschuhlaufen ging. Die Schnitte der Outfits, die sie zu diesen Gelegenheiten der Körperertüchtigung trug, liegen dabei noch erstaunlich nah an den gebauschten Röcken, den streng taillierten Körperlaibchen und den hoch gepufften Oberärmeln des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Doch sie wurden durchgehend in Stoffen ausgeführt, die so sporttauglich sind, wie es die Seiden, Satins und Rüschen der damaligen boulevard- oder ballkompatiblen Damengarderobe niemals gewesen wären. In der Ausstellung wurde zum Beispiel ein erstes Sweatshirt gezeigt, bei dem die Korsettsilhouette und die Puffärmel in wollweißem Rippmuster nachgestrickt und mit einem Rollkragen sowie mit Schulterknopfleisten kombiniert waren. Praktisch schon ein Sportpulli, aber immer noch mit den exzentrischen Kurven der Frau des späten 19. Jahrhunderts.

ABENDKLEID AUS SEIDE UND PAILLETTEN, 1934
Travis Banton (1894–1958)
© 2010 Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art

PYJAMA AUS BAUMWOLLE, SEIDE UND KUNSTPERLEN, 1970
Norman Norell (1900–1972)
© 2010 Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art

KLEID AUS SEIDE, 1937
Elizabeth Hawes (1903-1971)
© 2010 Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art

Beim heutigen Modebeobachter stellen sich da seltsame Reminiszenzen ein. Was damals ganz pragmatisch gedacht war, wirkt jetzt wie ein Vorgriff auf die konzeptuellen Entwürfe einer Rei Kawakubo, die sich für ihr Label Comme des Garçons nicht selten bei den Schnittmustern und der verrüschten Formensprache der viktorianischen Mode bedient, um diese dann in weniger steifen Stoffen zu appropriieren. Andererseits sieht man auch, dass mit dem Gibson Girl die Mode- und Körpertradition begann, die über die lässig-geraden, also androgyn fallenden Flapper-Kleidchen der 1920er – zu sehen einige Räume weiter – bis hin zu den muskulösen Oberarmen der bekennenden Gap-Kundin Michelle Obama reicht. Diese leuchteten den Besuchern am Ende der Ausstellung entgegen, wo auf einer raumgreifenden Videowand eine Clip-Montage aller möglichen American Women von Josephine Baker über Marilyn Monroe bis zu Grace Jones und Serena Williams lief. Mit dem Gibson Girl betrachtet man wohl die weibliche Urszene der Sportswear, unbestritten eines der folgenreichsten Geschenke der USA an die Modewelt. Echos ließen sich selbst in der Schwesterausstellung

Die ›amerikanische Frau‹ – es gibt sie ebenso wenig, wie es die ›deutsche Frau‹, die ›französische Frau‹ oder die ›englische Frau‹ gibt

im Brooklyn Museum ausmachen, zum Beispiel in einem graumelierten Spät-50er-Jerseyensemble der Designerin Vera Maxwell mit vorderseitig geknöpftem Rock und diagonal gewickeltem Oberteil. Es verschaffte seiner Trägerin optimale Bewegungsfreiheit und entspannte Eleganz auf Reisen.

So aufschlussreich solche Entdeckungen historisch auch sein mögen, so unschlüssig schien ihre Einordnung in das Konzept der Ausstellungen, ›die‹ Modegenealogie ›der‹ American Woman präsentieren zu wollen. Denn ja – Sportswear und trainierte Körper kommen in dieser Linie vor, aber hat nicht auch Coco Chanel eine ihre ersten Boutiquen im Seebad Deauville eröffnet und dort gestrickte Strandmoden zum Baden angeboten? Und hat nicht die Schauspielerin, Broadwayproduzentin und Autorin Mae West mit ihren üppig-vulgären Federboakleidern, die wie karnevalistische Wiedergänger von Western-Saloon-Mode wirkten, parallel zur Hochzeit des burschikosen Flappertums eine genauso repräsentative ›amerikanische‹ Weiblichkeit verkörpert, ohne die später etwa die sichtbar getragenen Mieder des französischen Camp-

ABEND-JUMPSUIT AUS SEIDE, CA. 1910
zugeschrieben Callot Soeurs (1895–1937)
© 2010 Brooklyn Museum Costume Collection at The Metropolitan Museum of Art

Konzeptualisten Gaultier undenkbar gewesen wären? In der Met-Ausstellung ließ man diesen Strang am ehesten in einem Filmclip zum Zuge kommen, in dem Rita Hayworth in der Rolle des Nachtclubstars Gilda, gehüllt in ein enges, mit einer großen Schleife gegürtetes schwarzes Satinabendkleid des Filmkostümbildners Jean Louis, einen unglaublichen Tanz aufführt. Die Kopfrotationen, Arm- und Hüftschwenker sowie die Schritte, die ihr die am Bein geschlitzte Robe erlauben, sind ein einziges angezogenes Substitut fürs Tittenwackeln, das sie in einer paradoxen Performanz von Understatement und erotischem Overkill aus ihrer Textil-Bonbonniere herausschwingt. Auf weiteren Screens waren ein Ausschnitt aus Josef von Sternbergs »Shanghai Express« zu sehen, in dem Marlene Dietrich, gewandet in ein Feder- und Spitzenkostüm von Travis Banton, ganz vibrierendes Phantasma statuarischer Koketterie wird; oder ein Clip aus dem Film »Limehouse Blues«, in dem Anna May Wong in einem mit goldenem Drachenornament verzierten China-Kleid eine Choreographie aufführt, wie sie sich nur Hollywood in bester orientalistischer Manier als getanzten Mix aus Tempelpagode und Opiumhöhle ausmalen konnte. Schon allein diese Auswahl demonstriert das konzeptuelle Problem der Ausstellung: die Deutsche Dietrich, die chinesischstämmige Wong, die als Margarita Carmen Cansino geborene Latina Hayworth; das sportliche Gibson Girl und die ausschweifende Gilda als Erbin von Mae West; und all ihre europäischen Pendants – wer soll diese ›American Woman‹ eigentlich sein, die sich die Ausstellung mit einem Lenny-Kravitz-Zitat in den Titel gesetzt hat? Die amerikanische Frau – es gibt sie nicht. Das hat nichts mit den USA an sich zu tun und liegt auch nicht daran, dass die Vereinigten Staaten ein sogenanntes Einwanderungsland sind. Auch die deutsche, französische oder uruguayische Frau gibt es nicht.

Ein ähnliches Bild bot die Ausstellung in Brooklyn. Hier standen neben amerikanischen Designern wie Vera Maxwell, Halston oder Charles James auch Chanel, Dior, Balenciaga und Schiaparelli. Alle wurden sie von Amerikanerinnen gekauft und getragen – sind deswegen aber lange noch keine Belege für einen ›American High Style‹ als nationale Identität. Die Unmöglichkeit einer solchen vereinheitlichenden Summierung hätten die Kuratoren einfach in der einschlägigen Modetheorie nachlesen können. So unterstreicht die Modetheoretikerin Barbara Vinken, dass irgendwelche ›Identitäten‹ in der Mode sich eben gerade nicht konstituieren, sondern dass sie als Moden schon immer zur Disposition gestellt und zersetzt werden. Und die Luhmann-Schülerin Elena Esposito weist in ihrer Soziologie darauf hin, dass in der Mode nur das Vorübergehende verbindlich ist. Im Ergebnis bedeutet dies, dass die Landschaft der Mode ein absolut uneinheitliches Terrain ist, das sich im Lauf der Zeit ständig umsortiert, und alle in ihr vorkommenden Einheiten – zum Beispiel ›die‹ amerikanische Frau – sind nur vorläufig und differenziell. Was jedoch heute noch Geltung hat, sind der Strickpulli des Gibson Girl, der Tanz von Rita Hayworth oder das Reise-Ensemble von Vera Maxwell, also all die einzelnen in den Ausstellungen dokumentierten Modemomente und -strömungen, aus denen sich höchstens eine unüberschaubare Vielzahl amerikanischer Frauen ablesen lässt. Von genau dieser Unübersichtlichkeit gaben die Ausstellungen »American Woman« und »American High Style« dann aber letzten Endes, nolens volens, doch gar keinen schlechten Eindruck.

»High Style: Masterworks from the Brooklyn Museum Costume Collection at the Metropolitan Museum of Art«
Hrsg. Jan Glier Reeder, 256 Seiten, Englisch, 30 Schwarzweiß- und 255 Farbabbildungen (The Metropolitan Museum of Art / Yale University Press) Juni 2010

FELD

LES CLIMATS
BURGUNDISCHE WEINE
HANNOVERSCHE STRASSE 1
D-10115 BERLIN
TEL/FAX: +49 (0)30 29001212
MOBIL: +49 (0)163 1919739
EMAIL: BUREAU@LESCLIMATS.COM
WWW.LESCLIMATS.COM

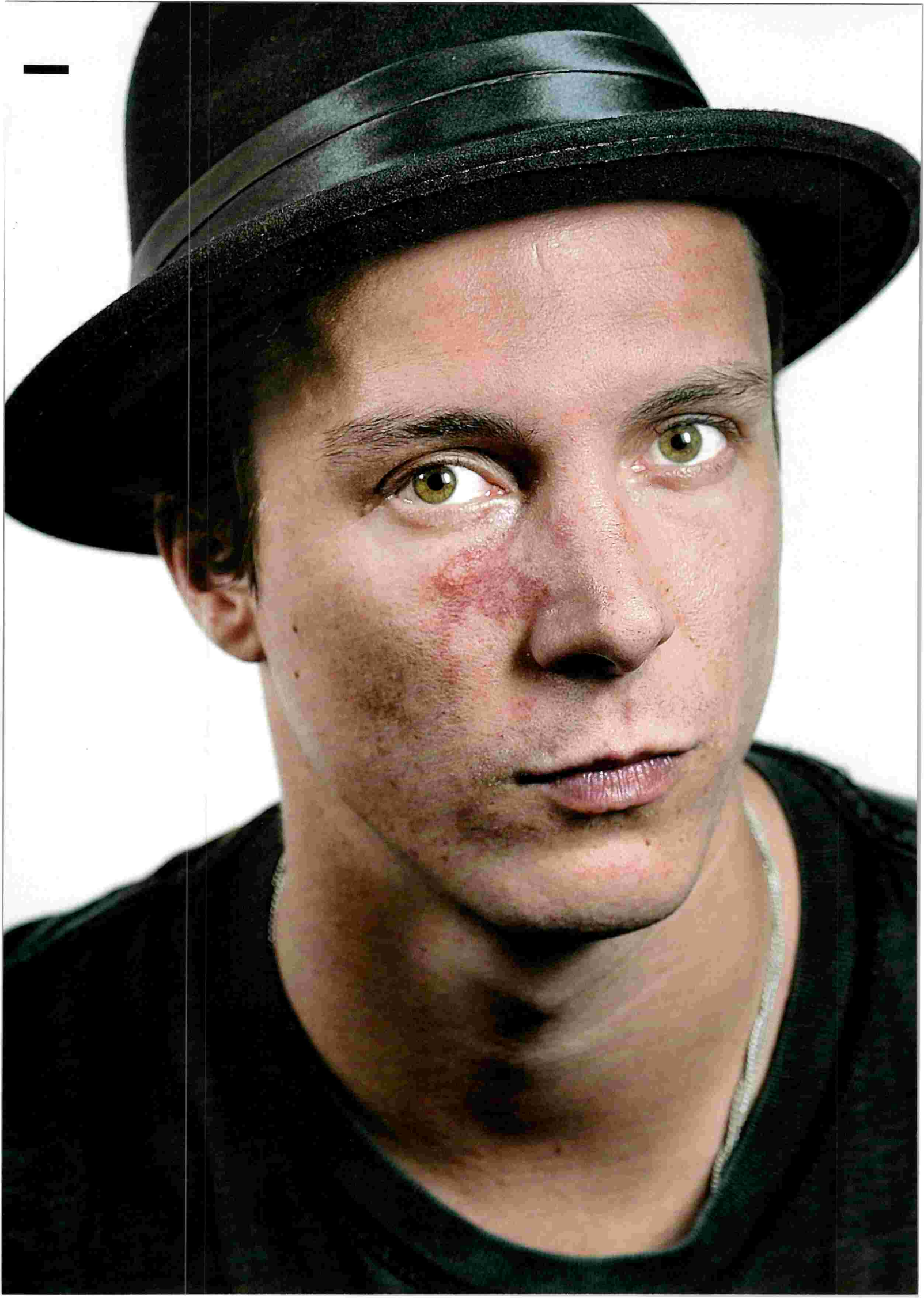
THE TRILOGY TAPES
t-shirts / tape
reggae / nois
www.thetrilogytapes

BERGHAIN LIVE
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
KILLL
DONNERSTAG 09.09. 20:00
KONZERT
anbb
alvo noto & blixa bargeld
DJ Max Dax
FREITAG 17.09. 21:00
KONZERT
RED SPAROWS
support: Head Of Wantastiquet
DONNERSTAG 30.09. 21:00
ELEKTROAKUSTISCHER SALON
Touch presents:
Fennesz · Hildur Gudnadottir
Kaj Aune · Achim Mohné
MITTWOCH 06.10. 20:00
KONZERT
Ruin &
Solistenensemble Kaleidoskop
HALF SKULL
special guest: Attila Czihar
DONNERSTAG 07.10. 21:00
Am Wriezener B
Berlin - Friedric
S Ostb
Vorverkauf: WWW.KOKA36.DE
WWW.BERGH

SUMMERIZE 09.09. 2010
CASPAR BROTZMANN MASSAKER - DAKOTA DAYS
I HEART SHARKS - COBRA KILLER DJ TEAM - MITTEK
DRIVER & DRIVER - SIR SIMON BATTLE - MISSINCA
09.09.10 | 20.00 UHR KULTURBRAUEREI
WWW.BERLIN-SUMMERIZE.DE

Solistenensemble
KALEIDOSKOP

Neubaute
Drummer
is looki
for a
record
company
redaktion (at) spe



WAS TUN? ES IN DIE LUFT JAGEN?

Cyprien Gaillard

1980 in Paris geboren, zählt Cyprien Gaillard derzeit zu den Shootingstars des Kunstbetriebs. Bekannt wurde der Installationskünstler mit Arbeiten über dystopische Architekturen wie etwa verschüttete deutsche Atlantikwall-Bunker, mexikanische Hotelburgen oder gesprengte Wohnsilos. Indem er an diesen Orten Ausgrabungen inszeniert oder aus dem Bauschutt zerstörter Häuser Denkmäler errichtet, definiert er die Land Art neu. Mit Gaillard sprachen Max Dax und Anne Waak anlässlich seiner bevorstehenden Ausstellung im Frankfurter MMK.

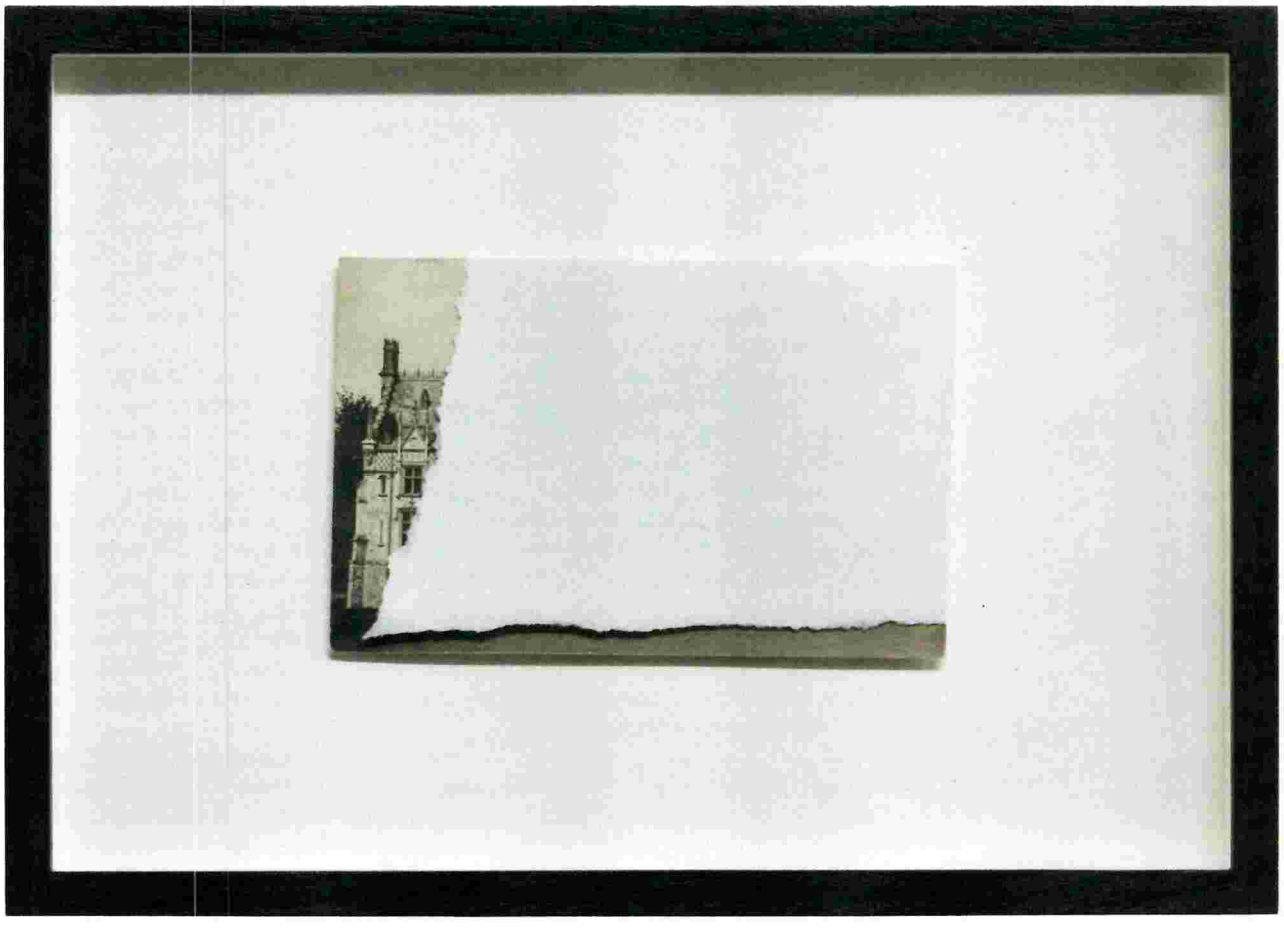
INTERVIEW: MAX DAX UND ANNE WAAK **PORTRÄT CYPRIEN GAILLARD:** FRANK JOHANNES **ALLE BILDER:** @ CYPRIEN GAILLARD

Cyprien Gaillard, Sie machen Filme, Fotos, Zeichnungen, Radierungen, Installationen und Skulpturen. Was steht am Anfang: die Idee oder die Entscheidung für ein Medium?

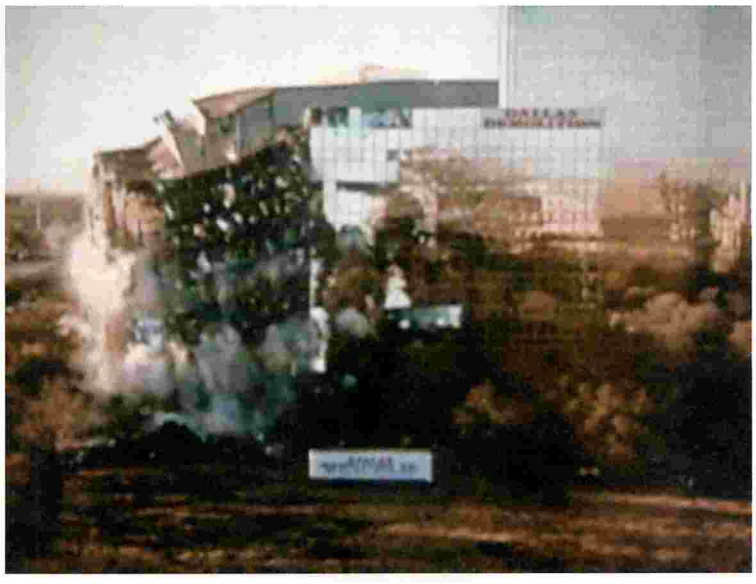
Ich war schon als Teenager von verlassenen, verfallenden Gebäuden fasziniert, ich hing gern in ihnen herum. Später begann ich diese modernen Ruinen mit Ruinen älteren Typs zusammenzudenken und mich insbesondere für ihre Darstellungen im 18. Jahrhundert zu interessieren. In der Malerei stellen Ruinen ein beliebtes Sujet dar, in der Realität aber scheinen wir nicht mit ihnen umgehen zu können. Die Antwort auf Ihre Frage lautet daher: Am Anfang steht stets die Idee, der Ort, der Schauplatz – die Wahl des Mediums beantwortet sich anschließend von selbst. Da ich keinerlei Interesse daran habe, neue Formen zu erfinden, bediene ich mich des vorhandenen Arsenals.

Man bezeichnet Sie als ›Field Artist‹ – ein Begriff, der an die ›Field Recordings‹ des Musik-Anthropologen Alan Lomax erinnert. Dieser reiste Anfang der vierziger Jahre unter anderem ins Mississippidelta, um dort vor Ort den Blues zu kartografieren. Gehen Sie ähnlich vor wie Alan Lomax?

Der Begriff des ›Field Artists‹ taucht tatsächlich vor allem im Zusammenhang mit den Land Artists auf. Sie waren, neben den Situationisten, die ersten Künstler, die das Atelier verließen, um in der Natur zu arbeiten. Robert Smithson etwa lebte in Manhattan, interessierte sich aber ausschließlich für das angrenzende New Jersey hinter dem Hudson River. Allerdings verbindet mich mit Lomax' Praxis der Field Recordings in der Tat das Verlangen, hinaus zu gehen an die frische Luft, unterwegs zu sein, Orte tatsächlich aufzusuchen. Ich habe kein Atelier und werde hoffentlich auch niemals eines benötigen. Alle meine Ideen entstehen an den Orten, an denen meine Arbeiten letztendlich realisiert werden. In meiner Wohnung in Berlin gibt es lediglich eine Wand, an der ich meine Inspirationen sammle: Poster, Bilder, Polaroids, Zettel, Notizen. Gerade war ich in Carrara, einem kleinen Ort in der Toskana, um für die dortige Skulpturen-Biennale eine Arbeit beizusteuern. In den umliegenden Bergen wird seit Menschengedenken weißer Marmor ab-



gebaut. Das Gebirge verschwindet langsam, und seit der Weltwirtschaftskrise befindet sich auch die Stadt im Niedergang. Als ich die Marmorbrüche besichtigte, fragte ich mich, wo all diese Steinmassen hingegangen sind. Ich habe mir die Liste der Kunden angeschaut, und ich begriff, dass der Marmor aus Carrara überall auf der Welt verbaut wurde. In Rom, im Vatikan, in Washington und in Paris, selbst die Lobby des World Trade Centers war mit Carrara-Marmor verkleidet. Mir war sehr schnell klar, dass es bei meinem Biennale-Beitrag nicht darum gehen konnte, einem Marmorquader wie ein Bildhauer eine Form abzutrotzen. Ich suchte stattdessen nach einem Ereignis, das den Marmor geformt hatte. Ich setzte mir in den Kopf, ein Ready-made abzuliefern, das aus dem WTC stammte – und das ich der Stadt feierlich zurückgeben würde. Man sagte mir reflexhaft, das sei unmöglich, aber ich klemmte mich dahinter und flog nach New York. Da die Überreste des World Trade Centers als Beweismaterial klassifiziert wurden, schaffte man sie im Zuge der Abräumarbeiten ausnahmslos zur Spurensicherung nach Staten Island, auf eine stillgelegte Mülldeponie mit dem bezeichnenden Namen Fresh Kills. Dort wurde der Schutt zu Hügeln sortiert und nach Beendigung der Untersuchung unter einem Rasen begraben. Ich kontaktierte den Mann, der die ganze Aktion geleitet hatte, und es stellte sich heraus, dass er ein etwa 10 mal 20 Zentimeter großes Bruchstück der Lobby als Andenken bei sich zu Hause verwahrte – nicht lachen, er war Italiener. Als ich ihm von der Idee erzählte, dieses Stück Marmor wie einen Gefallenen zu betrachten und es nach Carrara zu überführen, war er sofort dabei.



»WENN EIN GEBÄUDE GESPRENGT WIRD, ENTSTEHT EINE NEUE ART VON GLEICHGEWICHT. DIE MATERIE NIMMT EINE NEUE FORM AN.«

Linke Seite (oben):
»NEW PICTURESQUE«
2010, Collage

Linke Seite (unten):
»NEW PICTURESQUE«
2010, Collage
beide Arbeiten: Courtesy Sprüth Magers Berlin London

Diese Seite:
»CITIES OF GOLD AND MIRRORS«
2009, Filmstill
Courtesy Sprüth Magers Berlin London / Laura Bartlett Gallery London

Könnte man Ihre Herangehensweise also als eine archäologische bezeichnen? Sie besuchen auch die Ruinen von Detroit und verwitterte Hotelkomplexe in Mexiko oder sind bei Sprengungen von Hochhausblöcken in Glasgow anwesend.

Es müssen einige hundert Jahre vergehen, bevor man einen archäologischen Blick auf ein Objekt mit jungem Entstehungsdatum wie Detroit richten kann. Und trotzdem ist diese Stadt unglaublich, es gibt in ihr ganze Blöcke von leerstehenden Wolkenkratzern, die sich selbst überlassen wurden – darunter auch die ehemaligen Fabrikgebäude von General Motors. Orte wie Detroit verzerren die Zeit: Einst als Zukunftsversprechen gebaut, steht die Stadt heute für Vergangenheit und Hoffnungslosigkeit. Als die Rassenunruhen begannen und die Probleme mit Kriminalität zunahmen, zog zuerst die wohlhabende Mittelschicht aus ihren viktorianischen, repräsentativen Häusern im vornehmen, zentrumsnahen Brush Park in die Vorstädte. Ihre schönen Häuser, die zu den ältesten Stadtbauten der USA gehören, verfielen im Laufe der Jahrzehnte, jetzt werden sie abgerissen. Es gibt kein Geld, um sie zu erhalten. Und natürlich spielen auch Haftungsfragen eine Rolle: Leerstehende Häuser sind keine rechtsfreien Räume, sie gehören jemandem. Kinder spielen, wo Cracksüchtige hausen, und wenn ein Unfall geschieht, muss irgendjemand zur Verantwortung gezogen werden. Also reißt man diese Orte lieber ab, man radiert sie aus. Genau dann, wenn es knallt, bin ich zur Stelle. Ich fotografiere und filme dann tagelang vor Ort – und später entsteht aus dem Material dann vielleicht eine neue Arbeit. Viele meiner Reisen der letzten vier Jahre haben mich wie in einer kontinuierlichen globalen Expedition an verzerrte Orte wie Detroit geführt.

Und in Glasgow?

Unabhängig von konkreten Projekten liebe ich Sprengungen. Ich habe bislang ungefähr zwanzig bis dreißig Gebäudesprengungen erlebt und buche mir oft einen Flug nach irgendwo, nur um mir eine solche Detonation anzuschauen. Danach verschwinde ich wieder. Irgendwann erzählte mir jemand, dass der Schutt solcher gesprengten Neubauten zu Zement zermahlen und dann verkauft wird, die Tonne für im Schnitt siebzig Euro. Aus diesen zermahlenen Wohn- oder Geschäftshäusern werden dann andernorts Fußwege oder Brücken. So entstand die Idee, aus dem angekauften Schutt eines gesprengten Glasgower Housing Projects eine Skulptur mit dem Titel »Cenotaph to 12 Riverford Road« zu machen – in Form eines Obelisken. So bewegte ich mich in der folgerichtigen architektonischen Formensprache des Todes. Andere Reisen führten mich nach Mexiko, Kambodscha, Weißrussland oder Tschernobyl. Ich versuche ganz bewusst, mich von diesen Orten nicht überwältigen zu lassen und eben nicht auf ihre Romantik hereinzufallen. Die Frage nach dem archäologischen Interesse verschwimmt aber natürlich, wenn ich in Mexiko nicht nur verwitternde Hotelkomplexe neueren Datums besuche, sondern auch die Maya-Pyramiden, die oft auf bizarre Weise als Vorbild für die Grundrisse der Hotels gedient haben. Ich denke mir oft, dass man im National Geographic Magazine solche architektonischen ›Sündenfälle‹ mit der gleichen Empathie abbilden sollte,

oder auch die Pyramiden aus dem Schutt gesprengter Häuser. Ich liebe nämlich diese spezifische Ästhetik des National Geographic Magazines, diesen latent kolonialistischen Blickwinkel der Zeitschrift.

Sie sprechen von einer Ästhetik, die Sie offensiv aufgegriffen haben in dem Artwork, das Sie für das neue Album »Goodbye« Ihres französischen Musikerfreundes Koudlam gestaltet haben. Was schätzen Sie an ihm?

Koudlams Musik hat eine Qualität, die ich als prachtvoll bezeichnen würde. Sie ist anachronistisch und hat zugleich einen seltsamen Weltmusikeinschlag, der aber fernab jeder Field-Recording-Authentizität liegt. Koudlam benutzt vielmehr Panflöten aus dem Synthesizer und entwirft auf diese Weise eine sehr pessimistische Version von Weltmusik. Er weiß, dass es sich bei der Weltmusik um ein überholtes, ein totes Genre handelt. Es gibt dabei eine interessante Parallele zur Land Art: Was der Buena Vista Social Club oder das Gotan Project der Weltmusik angetan haben, haben Leute wie der Künstler Andy Goldsworthy mit der Land Art gemacht – sie haben sie stigmatisiert, wenn nicht sogar getötet. In diesem Sinne steht Koudlam mit seiner Musik für einen Ansatz, das eigene Genre misstrauisch zu umkreisen – und exakt das Gleiche tue ich auf meine Weise mit dem Genre der Land Art.

Worin unterscheiden Sie sich eigentlich von jenen, die Sie als Totengräber der Land Art bezeichnen?

Ich fühle mich magisch von der Kaputtheit angezogen und versuche nicht, Landschaft in Schönheit zu verwandeln. Gäbe es ein Buch darüber, wie sich die Architektur der Maya heute zwischen Golfplätzen, Highways, Puffs und Hotelkomplexen behauptet, würde ich es mir sofort kaufen. Hinzu kommt, dass ich eine extrem kurze Aufmerksamkeitsspanne habe. Ich kann mich schlecht konzentrieren und bin immer auf dem Sprung, geradezu hyperaktiv. Vielleicht liegt mir das Reisen deshalb so sehr? Ich könnte nicht monatelang durch Aufschüttungen oder Abtragungen eine Landschaft in Szene setzen.

Warum folgen Sie dabei unter anderem den Spuren der amerikanischen Ureinwohner – der Azteken, der Maya, der Apalachee?

Koudlam und ich interessieren uns sehr für die Geschichte der Ureinwohner Amerikas und ihre Musik, wobei mich noch viel mehr das Bild fasziniert, was wir von ihnen kolportieren. Ich folge sozusagen den Spuren von Karl May und registriere, wenn Tabakfirmen wie American Spirit oder Pueblo indianische Symbole für ihre Logos verwenden. In meinem Film »Cities of Gold and Mirrors« zeige ich zwei amerikanische Frat-Boys, die sich mit Tequila der Marke Alma Azteca betrinken – zu Deutsch: »die Seele der Azteken«. Es ist interessant festzustellen, dass indianische Motive in der Werbung eigentlich niemals für Medikamente auftauchen, sondern immer Teil einer Bilderwelten sind, die zum Ruin führt – in diesem Fall durch Rauchen oder Alkohol. Und wer sucht, der findet: In meiner Arbeit »Crazy Horse« befasse ich mich mit der monumentalen Skulptur, die zu Ehren des legendären Sioux-Kriegers Crazy Horse seit 1948 in South Dakota in einen Berg gesprengt wird – sie wird in veranschlagten einhundert Jahren einmal 15 Mal so groß sein wie das berühmte Mount Rushmore Memorial, das nur 14 Meilen entfernt liegt. Es handelt sich um ein völlig absurdes und überdimensioniertes Denkmal zu Ehren eines Mannes, der eins war mit der Natur, für dessen Fertigstellung indes ein Berg immer weiter weggesprengt wird und Vögel und andere Tiere der Umgebung verdrängt werden.

»ES IST INTERESSANT: INDIANISCHE MOTIVE TAUCHEN IN DER WERBUNG EIGENTLICH NIEMALS FÜR MEDIKAMENTE AUF, SONDERN SIND IMMER TEIL EINER BILDWELT, DIE ZUM RUIN FÜHRT.«

Diese Seite:
»NOT YET TITLED«
2010, Öl auf Leinwand, Siebdruck
Courtesy Sprüth Magers Berlin London

Rechte Seite:
»GEOGRAPHICAL ANALOGIES«
2006-2009, Mischtechnik
Courtesy Sprüth Magers Berlin London / Bugada & Cargnel Paris

Sie suchen also auch das Absurde?

Unbedingt. Eine Reihe US-amerikanischer Football- und Baseballteams haben Namen und Maskottchen, die auf die Kultur der Indianer verweisen: Washington Redskins, Florida Seminoles, Cleveland Indians. Indianerkultur taucht in diesem Sinne noch heute in den größten Stadien der Industriemetropolen auf, also eben nicht nur in den ihnen zugestandenen Räumen, den Reservaten. Es findet abermals eine Verzerrung von Zeit und Raum statt. So etwas fasziniert mich. In einer neuen Serie von Arbeiten befasse ich mich genau mit diesem Aspekt der Verzerrung: Ich kaufe mir in Berliner Auktionshäusern biedere Landschaftsansichten von Kornfeldern oder Küstenstrichen, lasse sie aufwendig restaurieren und dekontextualisiere sie, indem ich mit dem Siebdruckverfahren indianische Logos und Konterfeis auf sie drucke.

Der Faktor Authentizität spielt also keine Rolle für Ihre Arbeit.

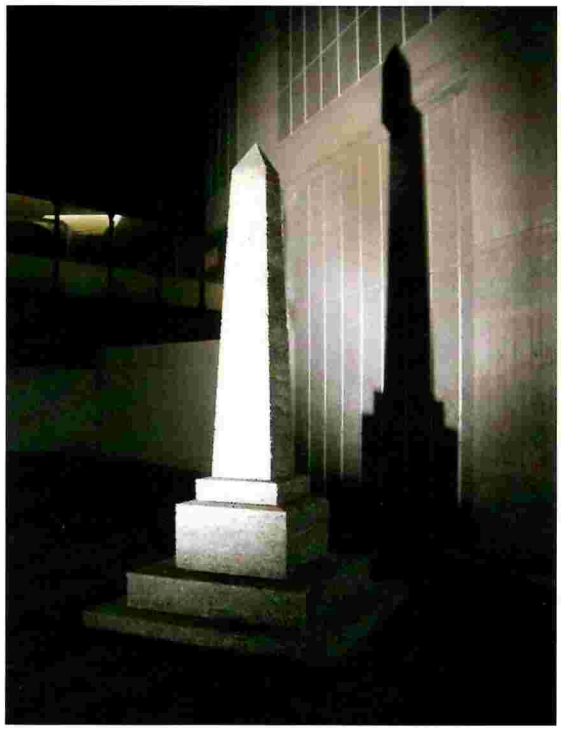
Nein, auch weil viele der Geschichten, mit denen ich mich beschäftige, viel zu surreal, zu faszinierend und zu komplex sind, als dass

GLASGOW

man bei ihnen einen Verlust von Authentizität beklagen könnte. Zum Beispiel kam, als die Gefängnisinsel Alcatraz Mitte der sechziger Jahre geschlossen wurde, die Frage auf, wie man sie weiternutzen sollte. Schon damals gab es die Idee, dort ein Museum zu errichten. Gleichzeitig entbrannte die Grundstücksspekulation um dieses kleine Stück Land in der Bucht von San Francisco. Einige Aktivisten einer Gruppe namens Indians of All Tribes besetzten Alcatraz für zwei Jahre. Ich habe mir alles Archivmaterial besorgt, dessen ich habhaft werden konnte. Auf den Filmen sieht man die Insel mit den Tipis und die ›Indianer‹, wie sie trinken. Die meisten Leute reagieren romantisch berührt auf diese Bilder von Ureinwohnern, die vor der Silhouette der Golden Gate Bridge eine Insel als die ihre einfordern, die man ihnen im 19. Jahrhundert genommen hatte. Aber so einfach ist es nicht. Die Besetzer – die meisten von ihnen Sioux – realisierten bald, dass die meisten in ihrem Namen vertriebenen Artefakte wie Musik, Stoffe und Kleidung überall auf der Welt mit großem Erfolg hergestellt und verkauft werden. Aber von Weißen, nicht von den Indianern selbst. Ihre Idee war bizarr: Sie wollten eine utopische Shopping Mall errichten, in der sie all den industriell gefertigten Indianer-Nippes aus aller Welt verkaufen wollten. Eine ähnlich absurde Geschichte gibt es zu den Maya-Pyramiden, die von der Unesco restauriert wurden – unter Zuhilfenahme von Beton. Die meisten Leute schlagen die Hände über dem Kopf zusammen angesichts der Zerstörung dieser uralten Bauwerke durch Beton-Eingriffe. Ich hingegen finde es wunderbar. Da trifft präkolumbische Kultur auf den Beton-Brutalismus der sechziger Jahre. Ich würde sogar so weit gehen, zu sagen, dass sich stets ein neues Gleichgewicht einstellt, wenn das Original, das Ursprüngliche, verlorengegangen ist. Auch wenn ein Gebäude gesprengt wird, entsteht eine neue Art von Gleichgewicht, die Materie nimmt eine neue Form an.

Abgesehen von den Sprengungen, deren Schauplätze Sie gezielt aufsuchen: Wie intentional gehen Sie vor? Reisen Sie an Orte, wo Sie Ihre Themen vermuten? Oder finden Sie diese, weil Sie sich an dem jeweiligen Ort aufhalten?

Ich plane die meisten meiner Reisen in Hinblick auf ein spezifisches Bauwerk, eine Ruine oder einen Schauplatz, von dem ich gelesen habe. Das kann das Umland von Berlin, Paris oder Glasgow sein, oder weiter entfernte Orte wie Abu Simbel in Ägypten oder das ukrainische Prypjat – diese Geisterstadt, die aufgrund des Reaktorunglücks von Tschernobyl vor 24 Jahren geräumt wurde, ist in meinen Augen das neue Pompeji. Sie wirbt mit dem Claim: »Besuchen Sie Tschernobyl!« Man wird von einem Guide vom Hotel abgeholt und hingefahren. Man besichtigt den Rummelplatz, die Stadthalle, das Schwimmbad und die Wohnblöcke, und anschließend darf man eine Stunde allein in der Gegend herumlaufen. Sie raten einem lediglich, auf den Hauptstraßen zu bleiben, weil diese im Gegensatz zu den Wäldern dekontaminiert wurden.



DER OBELISK IST EIN DENKMAL FÜR DIE GEBÄUDE, AUS DEREN SCHUTT ER ERRICHTET WURDE

»CENOTAPH TO 12 RIVERFORD ROAD, POLLOKSHAWS, GLASGOW«
2008, Recycleter Beton und Gesteinschutt eines gesprengten Gebäudes, Zement, Stahl
Courtesy Hayward Gallery, London / Laura Bartlett Gallery, London

Ihr neuer Bildband »Geographical Analogies« weist Ähnlichkeiten mit einem Atlas auf. Inwiefern geht es in diesem Werk auch um Mapping, also darum, eine Karte der Welt zu schaffen?

»Geographical Analogies« ist so etwas wie meine persönliche Karte der Welt. Dieses Buch ist ein Atlas der Orte, die von den meisten Menschen als furchtbar hässlich angesehen werden, die ich aber als ausgesprochen schön empfinde. Für seine Fertigstellung musste ich innerhalb kurzer Zeit sehr viel reisen. Die Produktion von Polaroid-Filmen wurde kürzlich eingestellt, und die letzten Filme verfielen im August dieses Jahres. Das Medium war im Verschwinden begriffen, ich aber wollte es mit meiner Serie auf 900 Bilder bringen. Irgendwann wurde es absurd, weil ich in ein Flugzeug nach New Orleans, Taiwan oder Hongkong stieg, nur um ein einziges Polaroid eines Bauwerkes oder Friedhofes zu machen – das dann schlussendlich in einer riesigen Bildmontage aufgehen sollte.

Auch die meisten Ihrer Skulpturen thematisieren Distanzen und Verortungen.

Eine Arbeit in einem Museum hängen zu haben, hat nichts mit dem Akt des Kartografierens zu tun. Der Standort meiner Skulpuren spielt dagegen immer eine große Rolle. Die Art und Weise, wie meine Skulptturen sich im öffentlichen Raum positionieren, ist mir enorm wichtig. Den Obelisk, oder genauer gesagt: den Kenotaph, den ich in Glasgow aus dem Schutt eines der gesprengten Wohnblocks errichtete, begreife ich als Denkmal für eben dieses Gebäude. In Scheveningen in den Niederlanden ließ ich einen von den Dünen in Besitz genommenen Nazibunker aus dem Sand aus- und wieder eingraben. Meine Skulpturen haben ein Eigenleben, sie verbleiben dort, bis sie zerstört oder, wie in Scheveningen, wieder zugeschüttet werden. Sie können von der Natur und der Öffentlichkeit eingenommen werden. Oftmals dokumentiere ich meine Arbeit nicht einmal.

Sie haben kürzlich in einem Interview mit der Kunstzeitschrift Frieze gesagt, dass Architektur und Alkohol zusammengehören. In einer Ihrer neuen Serien haben Sie die Etiketten von Bierflaschen auf Postkarten von Bauwerken geklebt.

Ich erlebe die Städte oft in einem Zustand zwischen Jetlag und Hangover. Zugleich empfinde ich einen Großteil der uns umgebenden Architektur wie einen jahrzehntelangen Kater, der einem kurzen Rausch folgte.

Aber Sie finden diese entfesselten Architekturen doch irgendwie auch toll, oder?

Unbedingt! Ich frage mich aber dennoch immer wieder, wer die Genehmigung erteilt hat, in Berlin Quartiere wie Marzahn, das Märkische Viertel oder am Mittelmeer all diese Bettenburgen zu bauen – die Entscheider müssen besoffen gewesen sein. Doch diese Objekte, die von den meisten Menschen nur als hässlich angesehen werden, stellen die schönsten Fragen nach unserem Umgang mit dem architektonischen Erbe: Was sollen wir mit diesem Erbe anfangen – es in die Luft jagen? Es restaurieren? Diese Ruinen stehen für unsere Unbeholfenheit. Mir ging es nie darum, die Entscheidung für die Sprengung eines Gebäudes zu kritisieren. Mich interessieren die im Stillen gestellten Fragen, die sich um diesen Themenkomplex spinnen: Ein neu gewählter Bürgermeister muss mit den Fehlern seines Vorgängers umgehen, eine neue Generation erbt eine Stadt von ihrer Vorgängergeneration. Darauf baut mein gesamter künstlerischer Diskurs auf.

Sie leben jetzt in Berlin, einer Metropole, in der die Geschichte und der Umgang mit ihr offener als in jeder anderen europäischen Stadt verhandelt wird.

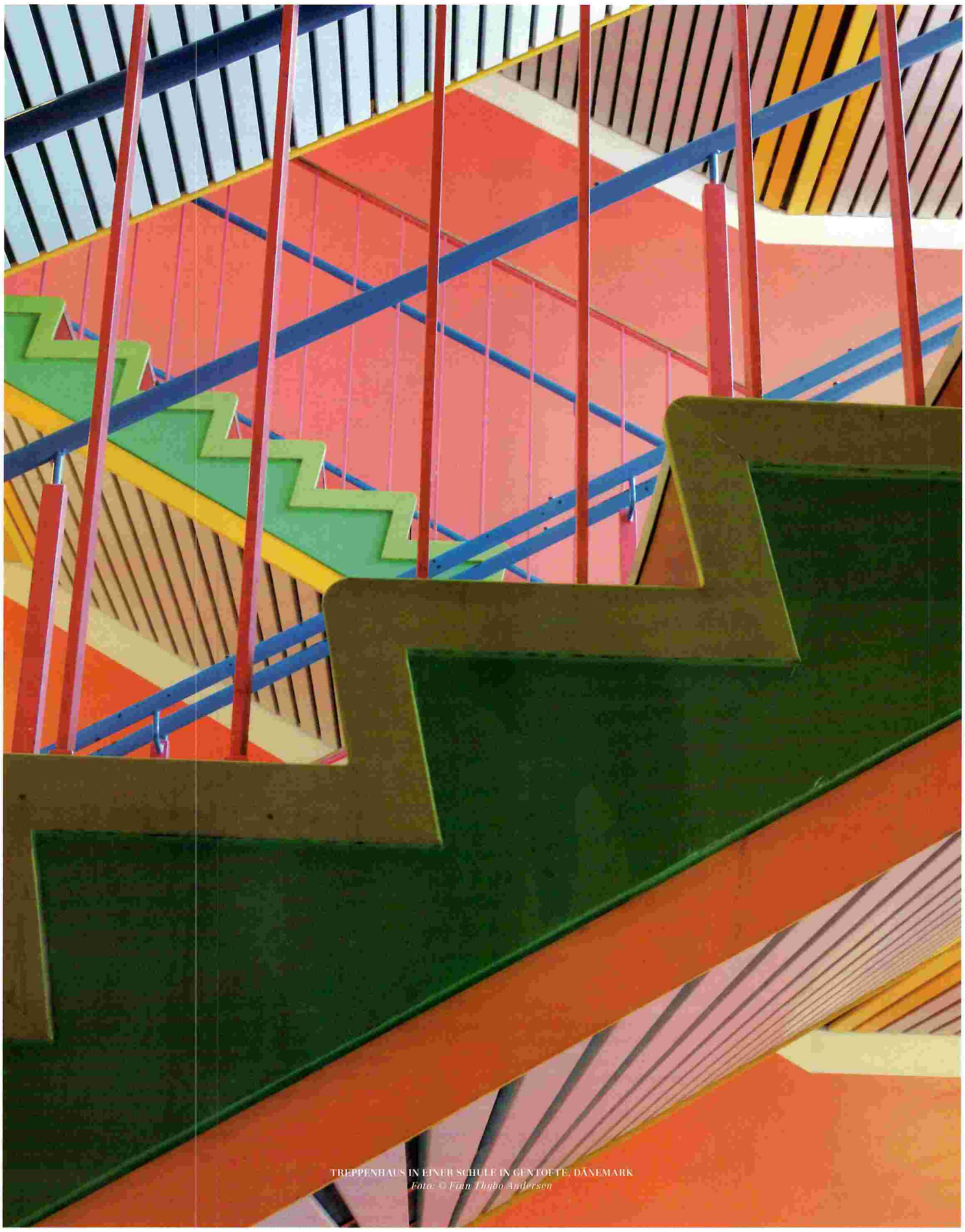
Als ich während der Berlin Biennale 2008 das erste Mal in der Stadt war, konnte ich vom Forum-Hotel aus sehen, wie der Palast der Republik rückgebaut wurde. Jeden Morgen wachte ich mit einem echten Kater auf, und schon wieder fehlte ein Stück von dem Bauwerk. Meine erste Reise nach Mexiko hat mir schließlich die Augen geöffnet: Die Halbinsel Yucatán mit ihren Pyramiden ist das Zentrum des Maya-Erbes, außerdem ist sie der Ort, von dem aus im 16. Jahrhundert die spanischen und portugiesischen Conquistadores die Eroberung Süd- und Mittelamerikas starteten. In Cancún stehen die großen Hotelkomplexe der frühen Siebziger. Da bauten Ingenieure – keine Architekten – nicht nur Hotels in Form von Pyramiden. Manchmal wurden die Hotels sogar buchstäblich auf Maya-Pyramiden draufgebaut, sodass diese anschließend als ›exklusive‹ Touristenattraktion innerhalb des Komplexes vermarktet werden konnten. Beide, die Ruinenstätten und die Hotels, bröckeln im stürmischen Klima der Halbinsel seit Jahrhunderten bzw. nun seit Jahrzehnten vor sich hin. Und in diesen Hotels gibt sich die nordamerikanische Jugend die All-Inclusive-Kante. Ich habe sie ja selbst getragen, die Armbänder, mit denen man sich als Hotelgast ausweist und die einem im gesamten Resort den Konsum von Gratis-Alkohol erlauben. Man könnte sagen, dass auch in Cancún die Maya-Kultur, Kolonialismus, Modernismus und eine permanent besoffene Jugend ein neues Gleichgewicht herstellen.

Cyprien Gaillard
4. September bis 24. Oktober, MMK Zollamt, Domstr. 10, Frankfurt am Main, www.mmk-frankfurt.de

»Cyprien Gaillard: Geographical Analogies«
Hrsg. Florence Derieux, Susanne Gaensheimer, Adam Szymczyk, Rein Wolfs, mit einem Text von Rein Wolfs, Hardcover, Englisch, 224 Seiten mit 105 Farbabbildungen (JRP Ringier) Juni 2010

Koudlam *»Goodbye«, CD (Pan European / Broken Silence) 30.04.10*

rowohlt
www.rowo
Ab 17.9. im Handel
CLAUDE LANZMANN
DER PATAGONISCHE HASE
ERINNERUNGEN
Die hundert Leben des Claude Lanzmann
Résistance-Aktivist, Wegbegleiter von Beauvoir und Sartre, «Shoah»-Regisseur, Zeitzeuge eines dramatischen Jahrhunderts: Claude Lanzmanns Memoiren sind ein Ereignis.
544 Seiten. Gebund
€ 24,95 (D) / € 25,70 (A) / sFr. 37,90 (U



TREPPENHAUS IN EINER SCHULE IN GENTOFTE, DÄNEMARK
Foto: © Finn Thybo Andersen

DEM NIE ETWAS ZU BUNT WURDE

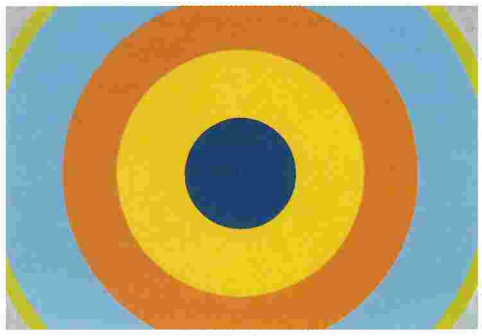
Poul Gernes

Abschied vom Kunstwerk im herkömmlichen Sinn: Der Maler und Bildhauer Poul Gernes (1925-1996) führte einen öffentlichen Farbenfeldzug mit dem Ziel, die Tristesse der Grautöne wegzumalen. »Sein Werk ist eine unorthodoxe Mischung aus hippieskem Minimalismus, konzeptuellem Handwerk und pop-affiner Sozialethik«, schreibt Esther Buss über den störrischen Dänen, der erst seit einigen Jahren international Beachtung findet und in dessen Arbeiten sich Ideen der 1960er wie Kollektivismus und Anti-Elitarismus genauso wieder finden wie Einflüsse der Fluxus-Bewegung. Die Hamburger Deichtorhallen widmen Poul Gernes im Herbst nun eine große Retrospektive.

TEXT: ESTHER BUSS

»UNTITLED (THE LETTERS ›EF‹ SEWN ONTO FLOWER PATTERNED BLUISH CLOTH)« *1972*
© Galleri Bo Bjerggaard

»STRIPE SERIES PAINTINGS« *1965*
Reconstruction 2007, Documenta 12
Foto: Katrin Rother © Galerie Ben Kaufmann



»UNTITLED (TARGET PAINTING)« *1966-69*
© Galleri Bo Bjerggaard

Wer als Patient des Krankenhauses im dänischen Herlev nach einer Operation aus der Narkose erwacht, könnte zunächst vielleicht glauben, Halluzinationen zu haben. Wände, Türen, Schränke, Böden, Vorhänge, sogar das Krankenbett erstrahlen in leuchtenden Farben – eine gegen die allgegenwärtige Tristesse der Kanzleifarbigkeit gerichtete Medizin aus Orange, Rosa, Grün, Violett, Ocker, Zitronengelb, Blau, Hochblau, Ultramarin und vielen weiteren Farbtönen. Der dänische Künstler Poul Gernes hatte in dem Kopenhagener Vorort Ende der 1960er Jahre den ursprünglich in Weiß konzipierten Bau über einen Zeitraum von acht Jahren in ein ausuferndes Gemälde transformiert, das durch seine Symbiose von Malerei und Architektur jede herkömmliche Vorstellung ›ortsspezifischer Kunst‹ sprengte. Die nach einem ausdifferenzierten Farbleitsystem konzipierte Innenraumgestaltung erstreckte sich über 25 Etagen; angefangen vom Foyer über die Flure, Cafeteria und Patientenzimmer bis hin zum Operationssaal wurde kein Raum ausgelassen. Ungefähr zur selben Zeit kehrte sich Poul Gernes endgültig vom mobilen Bildträger ab und verlagerte sein Produktionsfeld ausschließlich in den öffentlichen Raum. In den folgenden zwei Jahrzehnten gestaltete er über achtzig Gebäude, darunter Schulen, Fabriken und Firmengebäude, Geschäfte, Büros und Privathäuser. Sogar ein Bestattungsinstitut und ein Gefängnisinnenhof wurden seiner farblichen ›Ausschmückung‹ unterzogen. Gernes' Selbstverständnis als Kolorist, Dekorateur und ›einfacher Arbeiter‹ vertrug sich weder mit der Idee einer l'art pour l'art, noch mit den gängigen Verwertungsmechanismen des Kunstbetriebs. Sein sozial-ethisch motivierter Farbenfeldzug – er selbst sprach einmal vom »Einfluss der Farben auf uns Menschen im psychologischen Bereich« – ließ sich nur im ortsbezogenen Kontext konsequent realisieren.

Aufgrund seiner Verweigerungshaltung gegenüber dem Kunstmarkt und der Kunstszene war Gernes lange Zeit in der völligen Unsichtbarkeit verschwunden. Erst nach seinem Tod 1996 erfuhr er auch außerhalb Dänemarks institutionelle Beachtung und Anerkennung. So integrierte die Künstlerin Cosima von Bonin unter dem Titel »Bruder Poul sticht in See« (2001) Arbeiten von Gernes in ihre eigene Ausstellung im Hamburger Kunstverein und trug damit maßgeblich zu seiner Wiederentdeckung bei. Ein Jahr später widmete ihm der Braunschweiger Kunstverein eine Einzelausstellung. Doch selbst nachdem der dänische Künstler vor drei Jahren auf der documenta 12 einem größeren Publikum vorgestellt wurde, scheint er seinen Platz an den Rändern der Kunstgeschichte nicht

»UNTITLED (PATCHES AND SMALL CLOTH PIECES IN AN ASYMMETRICAL PATTERN)« *1972*
© Galleri Bo Bjerggaard

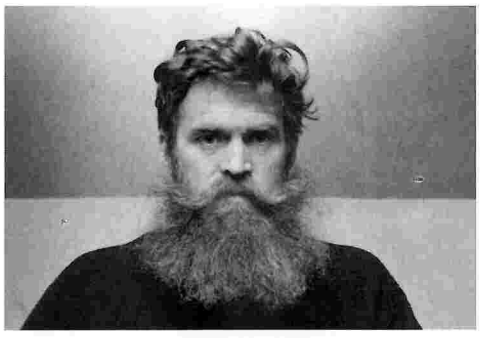
wirklich verlassen zu haben. »Bruder Poul« gilt nach wie vor als ›artists' artist‹, was sicherlich seiner unprogrammatischen, etwas störrischen Position zuzuschreiben ist.

Das Werk von Poul Gernes ist eine unorthodoxe Mischung aus hippieeskem Minimalismus, konzeptuellem Handwerk und Pop-affiner Sozialethik. Seine Malereien, die der 1925 in Kopenhagen geborene Autodidakt in den sechziger Jahren entwickelte, variieren ein simples Formenvokabular aus Kreisen, Spiralen und Streifen. Die lose mit Jasper Johns' »Targets« verwandten Zielscheibenbilder (1966-76), aber auch andere, standardmäßig mit Lack auf Masonit-Platten angefertigte Bildserien wie »Variationen der dänischen Fahne« (1975) simulieren das Aussehen industrieller Fertigung, tatsächlich aber ist jedes einzelne Bild ein handgefertigtes Unikat. Gernes verband die reduzierte, geometrische Formensprache der Minimal Art, ihr Prinzip serieller Wiederholung und die Ablehnung eines subjektiven, singulären

Ausdrucks mit der Direktheit und Strahlkraft der Pop Art. Geradezu missionarisch propagierte er eine Kunst ohne jeden subjektiven Ausdruck – anonym und entpersönlicht. Dabei sprengten Gernes' Malereien auch immer wieder das begrenzte Format des klassischen Tafelbilds. So benutzte er etwa Bildträger, die beidseitig bemalt als Schilder in der Landschaft stehen, entwarf Fahnen oder griff die Idee des singulären, auratischen Meisterwerks an, indem er die Malereien wandfüllend installierte und sie zu architektonischen Elementen funktionalisierte. Auch wenn die Arbeiten von Gernes heute immer noch unverbraucht und zeitlos-modern wirken, sind sie doch eindeutig das Produkt ihrer Zeit. Die sozialen, anti-elitären und kollektiven Ansprüche der sechziger Jahre hatten unübersehbar ihre Spuren hinterlassen.

Nach dem eher konventionell ausgerichteten Beginn seiner künstlerischen Laufbahn und einem Abstecher ins Kunsthandwerk – er entwarf Prototypen für Lampen, Möbel und Tapeten – gründete Gernes im Jahr 1961 zusammen mit dem Kunsthistoriker Troels Andersen die gegen den traditionellen Akademiebetrieb gerichtete »Eks-skolen« (Experimentelle Kunstschule). Dieser programmatische Neuanfang stand nicht zuletzt in engem Bezug zur Fluxus-Bewegung, die in Kopenhagen – etwa durch die vielseitigen Aktivitäten des deutschen Künstlers und Galeristen Arthur Køpcke – zeitweise überaus präsent war. Auch die Gattungsgrenzen überschreitenden Aktionen von Joseph Beuys, Yvonne Rainer und John Cage waren ein wichtiger Einfluss. Unter dem Lehrprinzip »Anarchie unter künstlerischer Verantwortung« wurden kollektive und medienübergreifende Praktiken gefördert, und man experimentierte mit neuen Ausdrucksformen wie Happening, Film und Environment. Poul Gernes' auf Film aufgezeichnete Aktionen aus dieser Zeit, sein »Kotzfilm« (1963) etwa – die Idee dahinter war, etwas »Ekelhaftes« zu machen – oder auch die »Papierperformance« (1967), sind kleine, unspektakuläre Versuchsanordnungen, die den eigenen Körper als Medium erforschen. Allerdings treten der ernsthafte Existenzialismus und die zähe Beharrlichkeit, die viele Körperperformances aus der Zeit kennzeichnen, bei Gernes zurück; ein kauziger Humor, gepaart mit einer unbekümmerten Schludrigkeit, macht sich stattdessen bemerkbar. Die »Zirkelperformance« (1967) etwa wirkt wie eine unbeholfene körpersprachliche Übersetzung der Zielscheibenbilder. Bei dieser Aktion versuchte Gernes, mit seinem Körper auf verschiedene Arten einen Kreis zu beschreiben. Zunächst lässt er seinen Arm wie einen Uhrzeiger einmal um 360 Grad kreisen, danach versucht er dasselbe mit dem Bein, was zu einem clownesken Bewegungstanz gerät. Zuletzt ›joggt‹ er lässig den Zirkelradius entlang und lässt dadurch seine vorherigen Bemühungen umso absurder erscheinen.

Neben den Performances, zu denen u.a. auch die Einrichtung eines öffentlichen Bads innerhalb einer Ausstellung gehörte (»Public Bath«, 1969), arbeitete Gernes immer wieder auch in anderen Medien. So produzierte er etwa eine raumgreifende, zeltartige »Papierblume« (1977), obskure Torten aus Gips (1978) oder auch ein aus Pappmaché und Stoff gefertigtes »Elefanten-Reliefbild« (1978), das die Materialästhetik von Kai Althoff vorwegnimmt und einen ähnlich lakonischen Humor ausstrahlt wie heute Cosima von Bonins Stofftiere. Außerdem konstruierte Gernes verschiedene Bootstypen, darunter ein zwölf Meter langes Wikingerschiff, das in einem gemeinsam mit dem dänischen Künstlerkollegen Per Kirkeby gedrehten Spielfilm zum Einsatz kam. »Die Normannen« (1975) ist eine realistische Antwort auf Richard Fleischers Hollywood-Abenteuerfilm »Die Wikinger«, in dem Gernes 1958 als Statist mitgewirkt hatte. Gernes und Kirkeby erzählen die Geschichte des nordischen Altertums ungeschönt und rau, aber auch recht konventionell. Henning Christiansen, einer der ersten Fluxus-Komponisten, schrieb die Musik dazu, ansonsten weist nichts auf einen Künstlerfilm – oder auf einen Film von Künstlern – hin.



Poul Gernes, 1966
Foto: Asger Sesingø © Galerie Ben Kaufmann

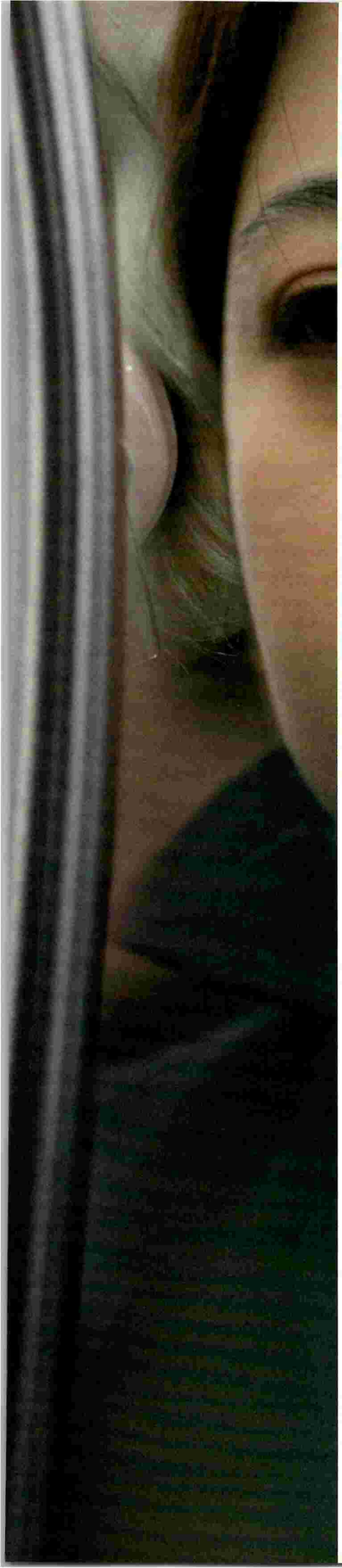
Der polemische Einwand des »colour terrorism« drang zu Poul Gernes erst gar nicht durch

Kuriose Nebenschauplätze wie »Die Normannen« sind dennoch bezeichnend für das Werk von Poul Gernes, das in keinem Moment bestechend konsequent, puristisch oder gar hermetisch wirkt. Auch in seinem bevorzugten Medium, der Malerei, mischen sich Systematik und Anarchismus, Radikalität und Naivität. So stehen etwa die kaum zu übersehenden Restspuren einer künstlerischen Handschrift, die zu leichten Unregelmäßigkeiten und Abweichungen innerhalb der Bildserien führen, ein Stück weit im Widerspruch zu Gernes' Konzept einer entpersönlichten Kunst. Auch wurde sein systemischer Farbansatz später zugunsten einer intuitiven Verwendung aufgebrochen. Auf Reisen nach Griechenland und Ägypten holte er sich Anregungen für seine Farbpaletten, dabei war seine Auswahl sicherlich nicht frei von persönlichem Geschmack. Und manchmal überließ Gernes sogar die Entscheidung dem Zufallsprinzip, etwa wenn er den Pinsel blind in einen der hinter seinem Rücken platzierten Farbtöpfe tauchte.

In den Mittelpunkt seiner Formensprache rückten später vermehrt dekorative Elemente. Ganze Wände verzierte Gernes mit ornamental-floralen Motiven, die wie Mainstream-Coverversionen von Matisse' Scherenschnitten aussehen. Auch der Farbe wurde zunehmend die Funktion bloßer Verschönerung zugeschrieben, theoretische Fragestellungen zu Architektur und Raum interessierten Gernes hingegen nicht. »I couldn't care less about space«, grummelt er dem Maler Erik A. Frandsen im Film »Rum« (Raum, 1994) entgegen, einem gefilmten Spaziergang durch die Straßen von Kopenhagen. Langsam entfernen sich die beiden vom »Palads Cinema«, einem von Gernes gestalteten Kino, das sich im grauen Stadtbild wie eine poppigbunte Spielzeugburg ausnimmt. »Schau dich um, alles rundum ist grau und trist, es könnte so einfach farbstrahlend sein«, wiederholt Gernes immer wieder, Frandsens polemischer Einwand des »colour terrorism« dringt erst gar nicht zu ihm durch. Stattdessen erzählt er von der farblichen Ausgestaltung einer Schule, die zu besseren Noten bei den Schülern führte, und beharrt nachdrücklich auf seiner Vision, die Tristesse der Gebäude mit seinen Farben und Dekorationen buchstäblich »wegzumalen«. Auch wenn Gernes seinen Anspruch rein ›dekorativ‹ und nicht gesellschaftspolitisch formuliert, steht sein sozial-künstlerisches Projekt für eine äußerst konkrete und nicht zuletzt gelebte städtebauliche Utopie – eine Einladung zu einer vehementen, aber auch sehr lustvollen Form des kulturellen Aktivismus.

»Poul Gernes: Retrospektive« *8. Oktober 2010 bis 16. Januar 2011, Deichtorhallen Hamburg / Große Deichtorhalle, Deichtorstr. 1-2, Hamburg, www.deichtorhallen.de*

and Loathing in Las Vegas



»...SO WHY DON'T YOU KILL ME?«

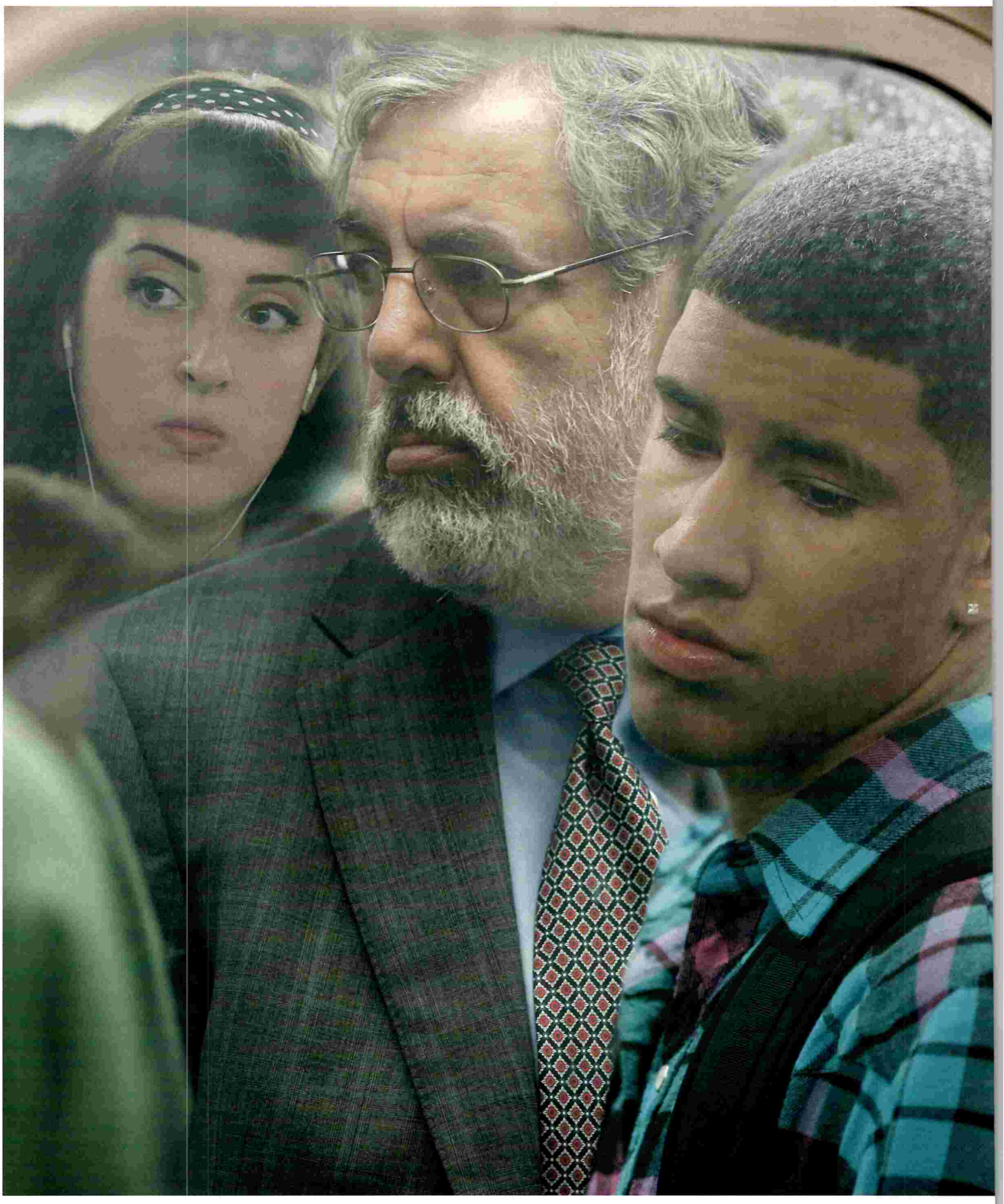
Kapitalismus und Pop-Moral

Kapitalismus ist ein Virus und Pop das subversive Heilmittel. So lautete früher das Versprechen. Doch die Verhältnisse haben sich umgekehrt, der Kapitalismus hat vom Pop gelernt. Damit setzt sich Robert Misik in diesem Text auseinander, der im Band »Kapitalistischer Realismus« beim Campus Verlag erschienen ist. Die Bilder auf den folgenden Seiten stammen von dem Fotografen Reinier Gerritsen. Entstanden während der Finanzkrise 2009 in der New Yorker Metro rund um den Banking District, zeigen sie den Schockzustand, den der Kapitalismus dank seiner Pop-Anpassungsfähigkeit längst wieder überwunden hat.

ESSAY: ROBERT MISIK **ALLE FOTOS:** REINIER GERRITSEN

Der Träger des Wirtschaftsnobelpreises Paul Krugman hat in der New York Times eine zwei Mal pro Woche erscheinende Kolumne, und es lohnt sich, diese regelmäßig zu lesen. Einer seiner Kommentare trug den Titel »Making Banking Boring« und begann mit folgendem Rückblick: »Vor dreißig und ein paar Jahren, als ich Wirtschaftsstudent im Aufbaustudium war, dachten nur die am wenigsten ambitionierten meiner Mitstudenten an eine Karriere in der Finanzwelt. Zwar war es auch zu dieser Zeit so, dass man bei Investmentbanken mehr verdiente als im öffentlichen Dienst oder als Lehrer an Universitäten – aber nicht so viel mehr, und abgesehen davon wusste jeder, dass das Bankwesen sehr, sehr langweilig war. In den Jahren, die darauf folgten, wurde das Bankgeschäft aber das Gegenteil von langweilig. Die Geschäftemacherei florierte, die Einkommen im Finanzgeschäft schossen in den Himmel, und es zog viele der besten und intelligentesten jungen Leute unserer Nation an (okay, so sicher bin ich nicht, ob der Teil mit den ›besten‹ wirklich stimmt). Und man hat uns eingeredet, dass unser aufgeblasener Finanzsektor der Schlüssel zur Prosperität sei.«

Wir ahnen, ob der vorsichtigen Formulierungen Krugmans, dass sich in diesen dreißig Jahren mehr verändert hat als nur die Vitalität des Finanzsektors. In den vergangenen Jahrzehnten wurde der raffinierte Investor, der wendige Zocker regelrecht zur Kultfigur. Broker und coole Banker mutierten zu paradigmatischen Leitgestalten eines halben Zeitalters. Sie häuften nicht nur Geld, sondern auch Status und symbolisches Kapital an. Risikogeist wurde mit Individualität verbunden – man galt als etwas Besonderes, wenn man mit hohen Summen zockte, und die Entwicklung immer obskurerer Finanzinstrumente galt als Ausweis von Genialität. Gerissenheit wurde zur Tugend erklärt, und der Gerissene war, wenn er zu Reichtum gelangte, nicht nur reich an Geld und Ruhm; er galt, »Leistungsträger« genannt, sogar als moralische Autorität. Die CEOs der global agierenden Investmentbanken oder die Chefjongleure von Investmentfonds waren keine



bloßen Vorstandsdirektoren mehr, sie wurden zu mit Star-Aura umgebenen Celebrities des bisherigen Kapitalismus.

Wenn man die Entwicklung auf diese Weise beschreibt, sind unschwer Ähnlichkeiten zwischen der kapitalistischen Konkurrenzethik und popkulturellen Ethiken auszumachen. Coolness, Individualismus, Star, Celebrity – mit diesen Vokabeln können wir Akteure und Geschehnisse auf beiden Feldern, dem der Geschäftswelt und dem der Popkultur, treffsicher beschreiben. Mach Dein Ding und schau nicht links, schau nicht rechts! Sei ein wilder Typ! Bleib nie stehen! Verändere die Welt! Verachte das Bestehende! Belächle das Mittelmaß! All das wären Slogans, auf die sich neoliberale ›Masters of the Universe‹ und der ›Geist des Pop‹ einigen könnten. »Die Wirtschaft ist zur Popkultur verkommen«, schrieb Andreas Zielcke 2009 in seinem Artikel »In den kulturellen Tiefen der Krise« in der Süddeutschen Zeitung, und fügte hinzu: »Das coolste Ding von allen war das schnelle Geld, so schnell, dass es mit den verwegensten Fantasien seiner Vermehrung Schritt hielt«.

»I am a loser baby, so why don't you kill me?« war der Titel eines Songs von Beck um 1993/94, und er ist, was immer die Intentionen des Songautors auch sein mochten, paradigmatisch für einige bestimmte Überschneidungen popkultureller und neokapitalistischer Ethiken. Eine solche Songzeile führt ein Eigenleben, und wenn eine halbe Generation sie im Ohr hat, ist das von hoher Signifikanz, denn es verdichtet sich darin offenbar ein Zeiterleben. »I am a loser baby, so why don't you kill me?«, das hat Mitte der neunziger Jahre fast jeder gesummt, auf der Straße, in der Dusche. Von der Seite des Pop-Geistes aus betrachtet ist es eine dieser melancholisch-nihilistischen Zeilen: als Schwacher, als Loser bist Du nichts, man will kein Loser sein, und auch kein Durchschnittstyp. Ein Leben als Allerweltsfigur ist kein Leben, es ist ein lebend tot sein. Leben, das den Namen verdient, echtes Leben, authentisches Leben ist intensives Leben. Insofern steckt in dieser Songzeile natürlich der Urgeist von Pop- und Gegenkultur mit ihrer gesamten Kraft, die zugleich auch ihre gesamte Klischeehaftigkeit ist.

Die Pointe ist, dass sich in dieser aus dem Zusammenhang gerissenen Textzeile – wie Textzeilen eben funktionieren, wenn sie massenwirksam werden – auch der Geist des neoliberalen Kapitalismus wiederfand, und es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass der Zeitgeist der frühen neunziger Jahre sich in ihm ausdrückte. Den Gewinnern freie Bahn, die Verlierer beißen die Hunde, diese Auffassung begann sich gerade durchzusetzen, und mit ihr die moralische Erzählung, dass das Gewin-

nen nicht ein Glück ist oder gar etwas, das Verpflichtungen begründet, sondern dass der Gewinner sexy ist und der Verlierer unsexy. Er hat nicht nur den Schaden, er hat auch den Spott. Der Verlierer, so die Auffassung, verliert, weil er per se und seit jeher ein Verliertyp ist. Daher hat er weder Mitgefühl noch Zuwendungen aus den Sozialstaatstöpfen verdient. Moralisch ist es nicht, dem Verlierer unter die Arme zu greifen, es ist im Gegenteil unmoralisch, ihm das Leben zu erleichtern, denn das ginge nur, indem man den Gewinnern ihr durch eigene Leistung erarbeitetes Geld wegnimmt. Diese Ethik haben nicht nur die Winner verinnerlicht, sondern auch die Loser. Denn was wäre der Neoliberalismus, was wäre eine Ideologie, wenn wir ihre ›Ideale‹ nicht internalisieren würden. Am Ende singen auch die Verlierer: »I am a loser baby, so why don't you kill me?«

Die gegenkulturelle Politik der letzten vierzig Jahre – von den Hippies bis zu den Punks – ist eine der wichtigsten Triebkräfte des Konsumkapitalismus gewesen.

Kapitalismus als Pop, das ist ein weites Feld, und es lässt sich nicht vermeiden, auf einige schon recht oft erwähnte Aspekte des Themas einzugehen, bevor wir zu neuen Thesen kommen. Die Gegenkultur – und die Popkultur ist mit ihr zwar nicht identisch, aber doch ihr Kind – ist angetreten als Antithese zum kapitalistischen Krämergeist und Konformismus. Sie stand in der Tradition jener Kapitalismuskritik, die Luc Boltanski und Eve Chiapello in »Der neue Geist des Kapitalismus« (2003) »Künstlerkritik« nennen und die beklagte, dass der Kapitalismus die Welt grau mache und vereinheitliche, dass er die kreativen Potenziale verkümmern lasse, weil er die Menschen wie Maschinen behandle, dass er lebendige Städte zerstöre und durch Suburbs ersetze, wo gleich aussehende Lebewesen in gleich aussehenden Häusern wohnen.

Während die Sozialkritik mit Nachdruck die Ungerechtigkeit, die ungleiche Verteilung, die Not der Arbeitenden im Kapitalismus anklagte, hatte die Künstlerkritik ihren eigenen Sound. Sie verdammte den Kapitalismus »als Quelle der Entzauberung und der fehlenden Authentizität der Dinge« und als Entfremdungszusammenhang. Authentizität, Kreativität, Originalität, Freiheit waren die Schlüsselvokabeln dieser Kritik. »Künstlerkritik« nennen Boltanski und Chiapello sie deshalb, weil sie die Tugenden und Charakteristika des freien Künstlers der unfreien, entfremdeten Arbeit im Kapitalismus positiv entgegensetzt – als Modell für eine bessere Art zu leben, wie sie eine bessere Gesellschaft für alle garantieren würde.

Diese Kritik war nicht von der Hand zu weisen und hatte insbesondere in Hinblick auf das fordistische Modell Wichtiges und Richtiges zu sagen. Sie war zugleich aber immer auch ein kulturpessimistisches linkes Vorurteil, das paradoxe Trugschlüsse nach sich zog, wie etwa den Glauben, mit der Etablierung einer alternativen Gegenkultur würde den Homogenisierungstendenzen des Kapitalismus Widerstand geleistet, während ja in der Realität die Gegenkulturen von Hippies bis Punk dem Konsumkapitalismus nur neue Energien zuführten. Man fühlte sich dissident, war aber auch nur eine Marktnische und Zielgruppe. Deshalb ist, wie die kanadischen Autoren Joseph Heath und Andrew Potter in ihrem Buch »Konsumrebellen. Der Mythos der Gegenkultur« (2005) schrieben, die gegenkulturelle Politik »in den letzten vierzig Jahren eine der wichtigsten Triebkräfte des Konsumkapitalismus gewesen.« Schließlich seien es die Nonkonformisten, nicht die Konformisten, die an der Konsumschraube drehen, denn wenn »die Konsumenten bloß Konformisten wären, dann würden sie sich allesamt das gleiche kaufen und damit glücklich und zufrieden sein.« Es ist genau das Paradox, das den Philosophen Peter Sloterdijk zu dem Aperçu veranlasste: »Alle Wege der 68er führen in den Supermarkt.« Dass der Kapitalismus die Welt eintöniger mache und dass, im Umkehrschluss, die kreativen Energien bunt und subversiv seien, ist jedenfalls ein sehr fragwürdiges Postulat, eine jener Überzeugungen, die bestenfalls wahr und falsch zugleich sind. Das lässt sich schon an der Ware als Basiseinheit des kapitalistischen Wirtschaftens ersehen, denn sie ist, wie wir alle wissen, dann am besten zu verkaufen, wenn sie sich von anderen Waren unterscheidet. Selbst sachlich ununterscheidbare Waren müssen unterscheidbar gehalten werden, ist der Imperativ, der Werbe- und Marketingagenturen und Brandingexperten ein schönes, fixes Einkommen garantiert.

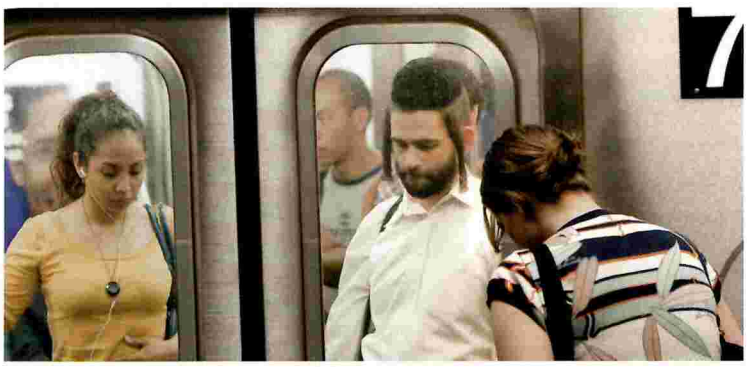
Diese Art von Kapitalismuskritik könnte man auch grob gefasst eine »Kritik der kapitalistischen Ästhetik« nennen – wie vieles, was den Kapitalismus seit seinen Geburtstagen an Kritik begleitete, ästhetische Kritik war. Der Kapitalismus produziere Krämergeist und zerstöre damit das Heroische, ist etwa ein stetig wiederkehrender kritischer Topos, der übrigens rechte und linke Kapitalismuskritiker zu vereinen vermag.

Man könnte auf einige weitere Betriebsmodi dieser ästhetischen Kritik verweisen. So finden sich bei Marx häufig Hinweise auf das ›Anarchische‹ der kapitalistischen Produktionsweise. Der Begriff Anarchie ist in diesem Zusammenhang nicht positiv gemeint. Das konstruktivistische Prinzip des Kapitalismus, eine Ordnung zu etablieren, die sich hinter dem Rücken der Menschen entfaltet, wurde von seinen Kritikern immer als Argument gegen den Kapitalismus ins Treffen geführt. Seine ökonomische Ratio setzt sich – nach einem Wort von Engels – als »eine Wechselwirkung« einer unendlichen »Menge von Zufälligkeiten durch«, als Resultat vieler Einzelwillen. Heraus kommt etwas, das streng besehen niemand gewollt hat. Diese Kritik hält dem Kapitalismus nicht nur vor, dass er Ausbeutung und Elend produziere und stetige Krisen durchschreite, sondern

dass er darüber hinaus auch noch hässlich sei. Von Menschenhand produzierte Systeme, so könnte man als einen Subtext dieser Kritik formulieren, sind nur dann schön, wenn sie einem großen Plan nachempfunden sind, etwa von der Art mittelalterlicher Kathedralen, die erst im Kopf des Baumeisters entstanden und dann dem Plan entsprechend gebaut wurden. Gerade diese Fähigkeit macht den Menschen zum Menschen, zeichnet doch, wie Marx in »Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie« schrieb, »den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene« aus, »dass er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut.« Der Kapitalismus spricht einer solchen Ästhetik Hohn, weil die Ordnung, die er etabliert, eben eine chaotische, unaufgeräumte, eine nicht geformte Ordnung ist.

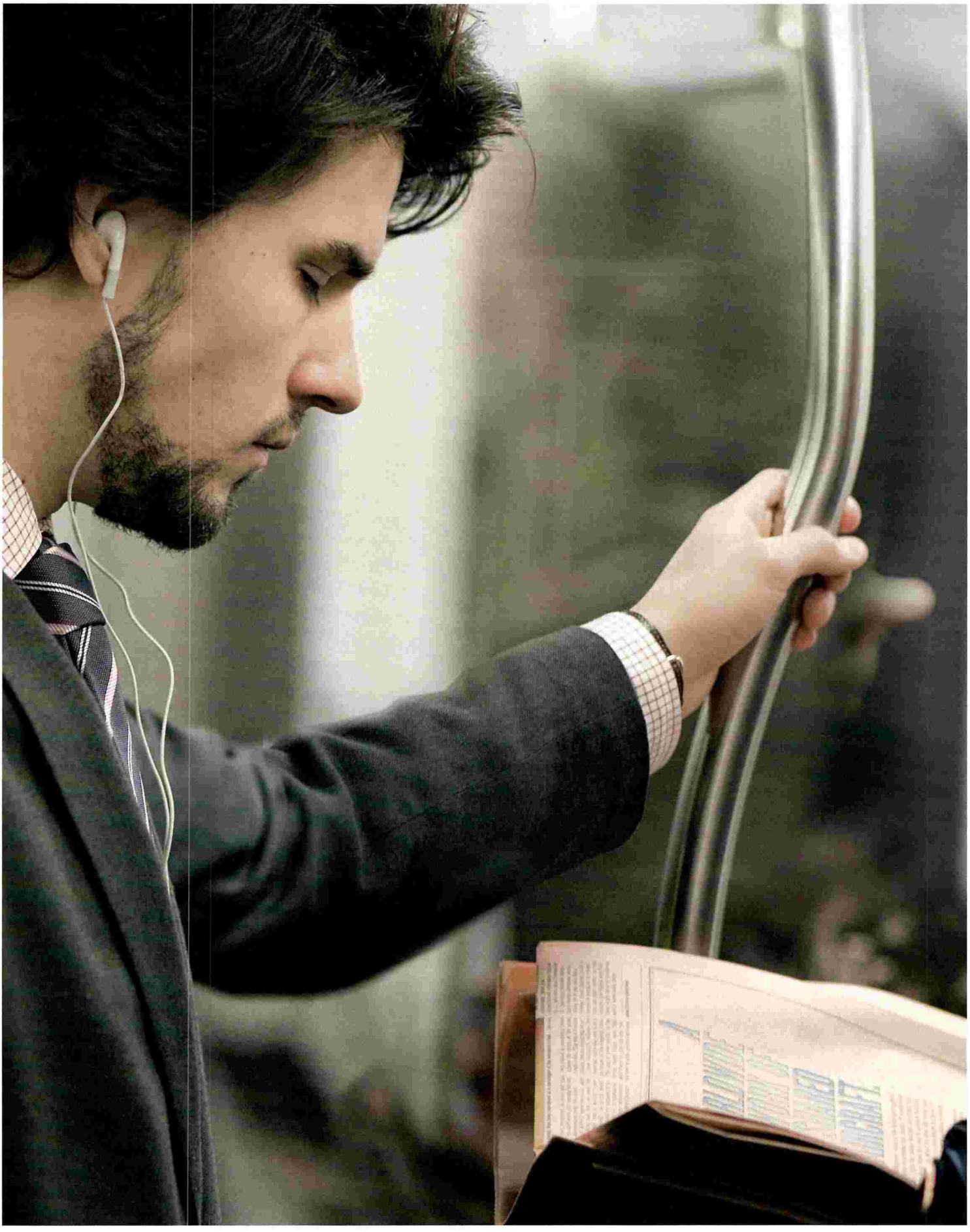
Der Kapitalismus wäre demnach der stetige Einspruch gegen die Prinzipien der Aufklärung, eine ewige Kränkung für das vernünftige Subjekte, das sich der Möglichkeit enteignet sieht, eine geordnete Welt zu schaffen, wie es doch allein dem menschlichen Geist gemäß erscheinen muss. Er ist, aller Siegeszüge des Rationalismus und der exakten Wissenschaften zum Trotz, eine Ordnung des Irrationalen, er etabliert, wie Marx in den »Grundrissen« seiner Kritik der politischen Ökonomie notiert, »die Verrücktheit als ein Moment der Ökonomie.« Wenn Bertolt Brecht in seinem Arbeitsjournal den Kapitalismus mehrmals als die »Große Unordnung« charakterisiert (und den Sozialismus dagegen als die »Große Ordnung« bezeichnet) ist das auch und vor allem eine ästhetische Kritik. Die von der kommunistischen Theorie favorisierte ›Planwirtschaft‹ war deshalb immer mehr als nur die Benennung eines ökonomischen Ordnungsprinzips. Sie war nicht bloß als Technik gemeint, sondern hatte einen kaum überhörbaren ästhetisch-konstruktivistischen, beinahe futuristischen Beiklang.

Kehren wir zurück zum Kapitalismus der fordistischen Epoche, in der – und an ihrem Ende virulent – die Idee vorherrschte, der Kapitalismus würde Kreativität verkümmern lassen, der Eigensinn aufgeweckter Geister dagegen sei eine antikapitalistische Kraft. Dieser Kapitalismus hat sich ›with a little help of his enemies‹ verändert. Nicht nur konnten die Popstars ordentlich Geld verdienen, der zeitgenössische Kapitalismus übernahm auch wesentliche Elemente der Pop-Ethik. Waren früher Firmen wie staatliche Bürokratien organisiert, in denen es auf Verlässlichkeit ankam und auf die Bereitschaft der Beschäftigten, ihre Aufgaben wie befohlen zu erfüllen, so erwartet der zeitgenössische Kapitalismus »von seinen Angestellten nicht mehr Unterordnung und Gewissenhaftigkeit, sondern Ideen, Energien und Entschlusskraft, die Dinge notfalls auf den Kopf zu stellen«, wie Zielcke es in seinem Artikel formulierte. Wer nicht bereit ist, alles so kaputt zu hauen wie Jimmy Hendrix seine Gitarre, der ist für die Kultur der Innovation ungeeignet. Das Anforderungsprofil an den modernen Arbeiter klingt heute so, schreibt die Berliner Autorin Mercedes Bunz 2009 in der April-Ausgabe der De:Bug, »als wäre es für den unabhängigen, individuellen, kreativen Querkopf aus der Popkultur ausgeschrieben, der sich mit seinem Job als einem Projekt identifiziert, sich in ihm kreativ verwirklichen will, der zugleich aber selbstbestimmt im Leben steht und dem man deshalb keine Verpflichtungen gegenüber zu erfüllen hat«. In diesem Kapitalismus sind die »Kreativen«, die »Systemanalytiker«, die »immateriellen Arbeiter« die »Experten für die Imageproduktion«, wie Richard Barbrook das nennt. Der Pop hat gewonnen, allerdings anders, als er sich das ausgedacht hat. Und der Kapitalismus hat auch gewonnen. Wesentlich in der Warenproduktion ist jetzt die Imageproduktion – Nike verkauft keine Turnschuhe, sondern Bedeutung. Dafür plündert der Kapitalismus den Bilderfundus, den die Popkultur produziert hat, und er kann sogar subversive Images gewinnbringend verdauen, was im Umkehrschluss auch schon wieder dazu führt, dass die Subversiven Bilder produzieren, die verdammt oft nach Werbung aussehen.



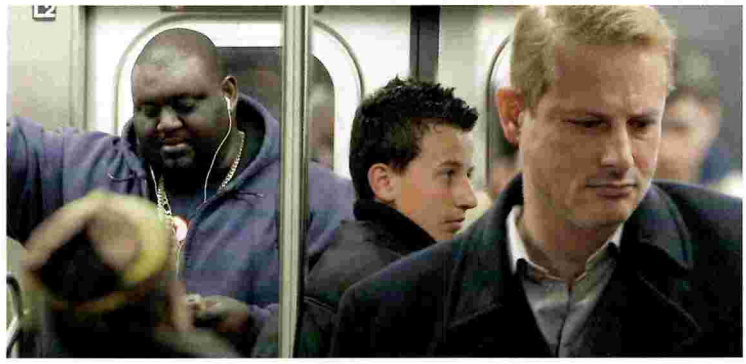
Angenommen, der Kapitalismus könnte sprechen, was würde er sagen? »Mach Dein Ding! Genieße! Sei Dein eigener Herr! Blök nicht mit der Meute! Sei kreativ!«

Diese Feststellung ist nichts Neues. Wer mit offenen Augen durch die Welt geht, weiß das alles. Wenn man für einen Augenblick unterstellte, der Kapitalismus könnte sprechen, was würde er sagen? »Mach Dein Ding! Genieße! Sei Dein eigener Herr! Blök nicht mit der Meute! Sei kreativ! Entwickle Deine Potentiale!« Am besten auf eigene Rechnung und 24 Stunden täglich zum Nutzen der Firma. ›Be absolutly contemporary‹, zerstöre das Alte, sei schöpferisch – so in etwa könnte man die popkulturelle Moral beschreiben, und sie ist heute auch die Moral des zeitgenössischen Kapitalismus. Bis zum Ende der fordistischen Epoche konnte man noch die Ansicht vertreten, exzentrische Unangepasstheit, ungebremster Freiheitsdrang, hedonistisches Streben nach Genuss und Spaß seien irgendwie rebellisch und oppositionell. Aber der zeitgenössische, postmoderne Kapitalismus hat mehr als nur gut mit der Devise ›no risk, no fun‹ zu leben gelernt. Vertreter des Pop-Kapitalismus, wie etwa Ulf Poschardt, Deutschlands schickster Neokon, trommeln deshalb schon seit Jahren: Avantgarde ist Hyperbourgeois, wie die Mode stärkt die Kunst den Individualismus, um sich dann in aller Schlichtheit zu Sätzen wie dem folgenden zu versteigen, der, wenn auch unsympathisch und in ihrer Eindimensionalität falsch, so doch auch teilweise wahr ist: »Versteht man Pop und seine Sehnsucht nach ungebremsten Freiheitsdrang essenzialistisch, dann gibt es für seine Anhänger nur eine Wahlempfehlung: die FDP«. Poschardt ist der Bänkelsänger der ›mover and shaker‹, er verbreitet im Pop-Slang, wie Diedrich Diederich-



sen im Oktober 2005 in seinem Artikel »Juckreiz der Globalisierung« in der Süddeutsche Zeitung angewidert feststellt, »die üblichen neoliberalen Slogans, dass es den Armen besser gehe, wenn sie mehr Eigenverantwortung übernehmen.«

Vor etwas mehr als zehn Jahren konnte man auf Seite eins der FAZ unter dem Titel »Die Systemveränderer« folgenden Kommentar lesen: »Sie schwenken keine Mao-Bibel und keine roten Fahne. Sie halten nichts vom Kommunistischen Manifest, aber viel vom Kapital. Sie sind die Systemveränderer unserer Tage. Sie verbindet nur eins: Die Entschlossenheit zum Wandel.« Die Aufgabe dieser Umstürzler sei es, »Gesellschaften von innen heraus zu revolutionieren«. Die Helden, die in dieser schwülen Prosa angerufen werden, sind die Unternehmer. Sie sind es, die ein Werk von »schöpferischer Zerstörung« vollbringen müssen. Die Wendung von der ›schöpferischen Zerstörung‹ ist nicht neu, aber sie war gerade eben erst wieder in Mode gekommen. Geprägt hatte sie einer der größten Volkswirte des 20. Jahrhunderts, der österreichische Ökonom Joseph Schumpeter. Während die ›normale‹ Ökonomie, sei es die klassische, sei es die keynesianische, eher mit Gleichgewichten, mit großen Strömen, mit Investitionen, Sparrate, Lohnhöhen, Geldmenge, Inflationsrate und aggregierter Nachfrage operiert, also mit den großen Posten der volkswirtschaftlichen Gesamtrechnung, in denen der einzelne Akteur schnell aus dem Blick gerät, war Schumpeter der Theoretiker des Unternehmertums, auch wenn seine Theorie von einer Liebeserklärung nicht immer leicht zu unterscheiden ist. In den Worten die Schumpeter in seinem späten Werk »Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie« (1993) verwendet: »Gewöhnlich wird nur das Problem betrachtet, wie der Kapitalismus mit bestehenden Strukturen umgeht, während das relevante Problem darin besteht, wie er sie schafft und zerstört.« Nicht ›der Kapitalismus‹ bewirkt Innovation, sondern ein spezifischer Menschenschlag, dessen kreativen Potentialen der Kapitalismus freien Lauf lässt. Mag der Kapitalismus auch ein ›System‹ sein, eine prozessierende Wirtschaftsordnung, auf deren Lauf die einzelnen Subjekte nur bedingt Einfluss haben, so könne diese Ordnung doch nicht ohne einen solchen Typus funktionieren. »Zuversichtlich außerhalb der vertrauten Fahrrinne zu navigieren und Widerstand zu überwinden, verlangt Fähigkeiten, die nur in einem kleinen Teil der Bevölkerung vorhanden sind«, schreibt Schumpeter. Dieser Menschentypus vollbringt, was charakteristisch ist für den Kapitalismus, nämlich die beständige Mutation, die Abfolge ökonomischer und industrieller Revolutionen, die stetige Umwälzung des heute Bewährten, das wert ist, morgen schon unterzugehen. Dieses Wesentliche, schrieb Schumpeter in der Wendung, die bald zu der geflügelten Formel werden sollte, sei der »Prozess der ›schöpferischen Zerstörung‹«.

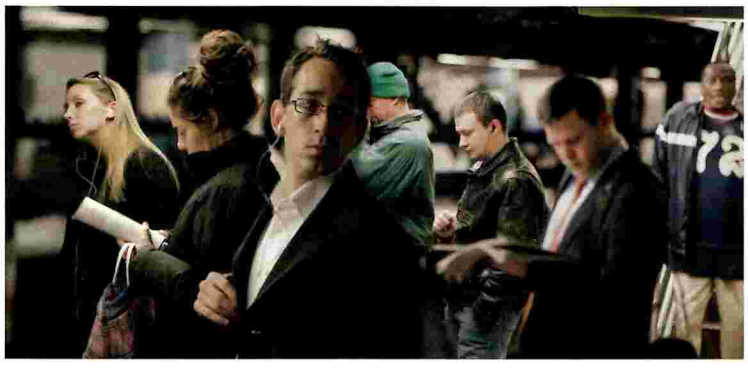


Sie halten nichts vom Kommunistischen Manifest, aber viel vom Kapital. Sie sind die Systemveränderer unserer Tage.

Sind Unternehmer langweilige Pfennigfuchser, fade Rechner, immer auf ihren pekuniären Eigennutz und kleinen Vorteil bedacht? Nicht so Schumpeters Unternehmer, die haben Rock'n'Roll in den Schenkeln. Diese Unternehmer sind Willensmenschen. Ja, der erfolgreiche Unternehmer ist »egoistisch gefärbt«, traditions- und bindungslos, ein Neuerer und radikaler Individualist, schreibt Schumpeter. »Da ist sodann der Siegeswille. Kämpfenwollen einerseits, Erfolghabenwollen des Erfolgs als solchen wegen andererseits. [...] Freude am Gestalten endlich ist eine dritte solche Motivfamilie... Unser Typus hat einen Kraftüberschuss.« Dieser Unternehmer ist energetisch wie Mick Jagger. Er will sich auszeichnen um des Auszeichnens willen, um Anerkennung zu gewinnen. Er hält es auch nicht aus, einen Chef über sich zu haben. Der Unternehmer, wie ihn Schumpeter mit kräftigen Strichen malt, ist ein Abenteurer, ja ein halber Irrer, der um einer Idee willen 20-Stundentage, viel Risiko, oft wenig Einkommen zu Beginn seiner Unternehmung und womöglich auch noch den Spott der Zaungäste auf sich nimmt, die seine Geschäftsidee oft für blanken Unsinn halten, bis sie sich durchgesetzt hat. Mit einem Wort: Der Unternehmer ist vom Künstler schwer zu unterscheiden, und er ist auch von jenem romantischen Geist beseelt, den die meisten Menschen schon im späten Teeniealter wieder verloren haben, wenn die letzten Symptome der Pubertät abgeklungen sind. Er will sein Ding machen, ein authentisches Ich sein, er will nie stehen bleiben, ist immer bereit, wie Bob Dylan, die Country-Gitarre wegzulegen und die E-Gitarre einzustöpseln, auch wenn es das Publikum verwirrt. Er muss zu neuen Ufern. Doch er kann das nicht auf sich allein gestellt tun. Abgesehen davon, dass er Mitarbeiter und Kunden braucht, benötigt er auch Finanziers. Ein wesentliches Charakteristikum des Kapitalismus sei daher, so Schumpeter, das Kreditsystem, das Ideen finanziert, als Wetten auf die Zukunft. Denn der Unternehmer ist ja nicht identisch mit dem Kapitalisten, also dem Kapitalbesitzer. Der Unternehmer hat eine Geschäftsidee und leiht sich das Kapital. Erst wenn er den ersten Hit landet ist er auch Kapitalbesitzer, das ist ganz ähnlich wie beim Popsternchen, das erst ein Geheimtipp, dann die Queen der Saison und danach eine reiche Frau ist. Finanzspekulationen, erklärte Schumpeter, seien darum ein wichtiger Bestandteil dieses Prozesses, auch wenn sie in der Presse schlecht wegkommen, denn oft erweisen sich Spekulanten als Investmentbankiers, die Unternehmer finanzieren, welche ihrerseits Innovationen innerhalb der Wirtschaft durchsetzen. Diese Risikobereitschaft, dieser Wille zum Schöpfertum wie zur Zerstörung, hat die modernen kapitalistischen Gesellschaften in unerhörter Geschwindigkeit immer reicher gemacht.

Eigentlich ist dieser Pop-Kapitalismus großartig, nicht wahr? Allerdings ist er es auch, der uns gerade an die Wand gefahren hat. Dieser Kapitalismus hat den Geist der

Celebritykultur absorbiert – oder die Celebritykultur hat den Geist des Kapitalismus absorbiert, das lässt sich ja nicht so leicht auseinanderhalten – und ist wie diese selbstreferenziell geworden. Man ist erfolgreich, weil man erfolgreich ist. Die Celebrity ist ja berühmt dafür, dass sie berühmt ist. Eine Ware ist cool, weil ihr Coolness zugeschrieben wird. Eine Aktie hebt ab, weil viele erwarten, dass die Aktie abhebt, oder erwarten, dass andere erwarten, dass sie abhebt – das sind Erwartungen zweiter, dritter, vierter Ordnung. ›Beatlemania‹ war eine der ersten Massenhysterien der Popkultur, und Manie und Herdentrieb bestimmen auch das Leben auf den Investmentmärkten. Damien Hirst und Jeff Koons sind die bedeutendsten bildenden Künstler der Gegenwart, weil sie am Markt die höchsten Preise erzielen, was mittlerweile das einzige zweifelsfreie Kriterium für Bedeutung ist. Man ›geht‹ in Bilder, wie man in Devisen oder Rohstoffe ›geht‹, und wenn die Märkte kollabieren, dann kann es mit den Bildern geschehen wie mit den toxischen Wertpapieren. All das funktioniert nicht ohne Produkte, ist aber hochgradig entmaterialisiert. Die Häuser am Immobilienmarkt sind ja real vorhanden, so wie die Kunstwerke existieren, aber die schiere Existenz hat wenig mit der Bewertung zu tun.



Hat nun die Popkultur den Kapitalismus infiziert? Oder ist umgekehrt die Popkultur auf den Hund gekommen, weil sie kapitalistisch überformt wurde?

Man könnte diese Assoziationen endlos weiterspinnen. Aber versuchen wir die Frage, die sich hier aufdrängt, so simpel wie möglich zu stellen: Hat nun die Popkultur den Kapitalismus infiziert? Oder ist umgekehrt die Popkultur auf den Hund gekommen, weil sie kapitalistisch überformt wurde? Oder war sie immer schon fragwürdig und ist jetzt erst zu ihrer Kenntlichkeit verformt? Ich fürchte, wir müssen uns mit der Uneindeutigkeit anfreunden.

In seinem Mitte der siebziger Jahre erschienenen Buch »Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus« beschreibt der neokonservative amerikanische Intellektuelle Daniel Bell, wie der Kapitalismus mit den kulturellen Werten in Konflikt gerät, die er selbst schafft. Für Bell ist der Kapitalismus das Produkt bürgerlicher Werte wie Triebverzicht, Selbstdisziplin, Sparsamkeit, Arbeitsethos. Gleichzeitig zerbricht der Kapitalismus aber traditionelle Gesellschaftsbeziehungen und unterspült seinen ursprünglichen Wertefundus. Darüber hinaus braucht er, um zu florieren, den Massenkonsum. Der konsumgetriebene Kapitalismus muss eine Kultur fördern, in der »die Wertvorstellungen der Gesellschaft ungehemmten Genuss fordern und erwarten«, so Bell in »Die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus« (1991), denn es kann nie genug Konsum geben. Viel Konsum ist gut, mehr Konsum ist noch besser. Der Kapitalismus braucht das unternehmerische Individuum, produziert aber »einen radikalen Individualismus«, der die kulturellen Grundlagen zerstört, auf denen der Kapitalismus ursprünglich gedieh. Mittlerweile dominiert eine kulturelle Avantgarde mit radikal individualistischen Werten des Hedonismus, der Libertinage und der Spaßorientierung. Man will sofort genießen, nicht lange sparen. Es ist eine ›sensu strictu‹ tragische Konstellation, so zumindest sieht das der kluge konservative Freund des bürgerlichen Kapitalismus.

Betrachten wir dasselbe Arrangement jetzt einmal aus der Perspektive popkultureller Ethiken. Der Popgeist gedeiht im Kapitalismus, aber er sieht sich in aller Regel in einer Position ästhetischer Dissidenz. Er verabscheut die Flachheit der Geschäftemacherei und hält eher Werte wie Sensitivität, dichtes Erleben, Selbstverwirklichung hoch. Tatsächlich verachtete er den »ersten« Kapitalismus der bürgerlichen Epoche mit seiner Spießermoral. Aber er verachtete auch den »zweiten« Kapitalismus der fordistischen Epoche mit seiner formierten Gesellschaft, seinen Aufstiegschancen für viele und seiner Parole »Wohlstand für alle«, weil der kleine Wohlstand im Eigenheim mit Raufasertapete ja doch nicht alles sein kann, was das Leben einem bieten soll. Eine der Schlüsselvokabeln ist »Intensität«, und das Leben in diesem kleinbürgerlichen Kapitalismus ist das Gegenteil von Intensität. Der Popgeist wird damit zum Komplizen in der Verwandlung dieses »zweiten« zum »dritten«, dem postfordistischen, postmodernen Kapitalismus. Er wird dafür mit mehr Buntheit, mehr Freiheit belohnt, aber auch mit mehr Stress und mit einer Totalherrschaft des Ökonomischen. Es war nicht sein Ziel, alle Gemeinwohlorientierung zu zerstören, aber er hat mit seinem radikalen Subjektivismus und dem Ethos der Selbstverwirklichung natürlich daran mitgewirkt. Selbst die Antikapitalisten der neuen Linken, die Entfremdung aufheben wollten, haben ihren Anteil daran, dass sich heute jeder völlig unentfremdet mit Haut und Haar einbringen muss im Job, sein gesamtes unverstelltes ›Ich‹ zu investieren hat, ohne jene innere Reserviertheit, die eigentlich das wesentliche Charakteristikum von Entfremdung war. Und die Ausdifferenzierung in Milieus und Submilieus, in Subkulturen und Underground führte nur zu immer mehr Zielgruppen, für die kluge Geschäftsleute präzise zugeschnittene Warengruppen produzierten. Auch das ist eine im eminenten Sinn tragische Konstellation.

Gewiss sind popkulturelle Ethiken und der Geist des zeitgenössischen Kapitalismus nicht identisch. Die Dinge sind nicht so einfach. Sie sind mit Sicherheit nicht so simpel, wie das heute manche Neu-Rechte sehen, die etwa behaupten, die Gegenkultur, die Pop-Kultur, die 68er seien »letztendlich«, »objektiv« für das Finanzgezocke verantwortlich, weil sie die Verächtlichmachung von Anstand und Alltagsmoral hoffähig machten. Salopp ge-

sagt, weil sie in der Kommune I im Rudel vögelten und Joschka Fischer auch heute noch alle zwei Jahre eine Neue heiratet, seien eben auch die Broker von keiner gesellschaftlichen Moral mehr behindert. Argumente, in denen die Behauptung aufgestellt wird, jemand habe, unabhängig von seinem subjektiven Wollen, eine »objektive« Rolle, sind unterkomplex und in aller Regel werden sie in denunziatorischer Absicht vorgetragen. Das hier skizzierte Verhältnis von Popkultur und Kapitalismus ist eher eines der gegenseitigen Osmose, der Diffusion des einen ins andere inklusive unintendierter Nebenfolgen. Auch das ist etwas, was wir alle längst wissen, und selbst wenn es uns nicht explizit bewusst ist, haben wir doch eine spontane, intuitive Ahnung davon. Wir wissen über die Ambivalenz der Verhältnisse Bescheid und nehmen folglich eine ironische Haltung zu allem ein. Aber es könnte sein, dass diese ebenso kluge wie bequeme Haltung jetzt an ihre Grenzen stößt.

Der Kapitalismus ist nämlich zusammengebrochen. Er wäre im Herbst 2008 vollständig kollabiert, wenn die Staaten ihn nicht gerettet hätten. Ohne diese Rettung hätten wir jetzt einen Kapitalismus ohne Finanzsystem, und einen solchen kann es nicht geben. Er ist hin, aber er wird gerade wieder notdürftig zusammengeflickt. Wir müssen uns deshalb überlegen, wie der nächste, der »vierte« Kapitalismus aussehen soll. Wollen wir wieder zurück zu einigen wesentlichen Strukturelementen des fordistischen Kapitalismus? Wollen wir das wirklich? Haben wir nicht, auch wenn es für die »Generation Praktikum« keine fixen Anstellungen mehr gibt, unsere Freude am »dritten« Kapitalismus gehabt? Mit seinen schlanken Staaten, in denen kaum einer von uns mehr die Bekanntschaft mit autoritären Behörden machte? Mit seinen iPods und seinen Computer-Prozessoren, deren Leistung sich jährlich verdoppelt hat? Mit seinen Unsicherheiten, deren Kehrseite ja auch ist, dass wir durchs Leben driften können, heute dies, morgen jenes tun? Mit seiner Kreativwirtschaft, für die sich in aller Regel schon ein Geldgeber, wenn nicht gar ein richtiger Investor findet? Mit Prekarität und Freelancertum, die ja nicht nur schmale Honorare charakterisieren, sondern auch die Tatsache, dass es niemanden gibt, der uns zwingen kann, etwas zu tun, was wir nicht tun wollen? Kurzum: Mit seiner schöpferischen Zerstörung?

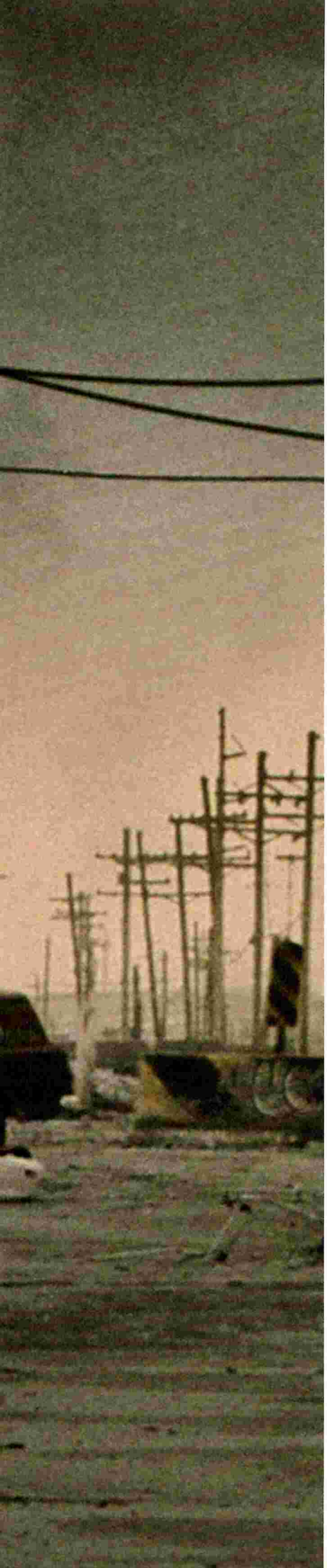
Anders gefragt: Kann man diese freundlichen Seiten des postmodernen Kapitalismus ohne seine asozialen Exzesse haben? Einen Kapitalismus ohne Pop, der dennoch nicht langweilig ist? Wirtschaftsmoral ohne das Gesäusel der protestantischen Ethik? Vierzig Prozent der Unternehmensgewinne entfielen 2006 auf Finanzinstitute. Das hat sich geändert. Es wird sich aber noch einiges mehr ändern. Banking wird wieder langweilig werden. Die Banken werden sich mehr auf ihr Kerngeschäft besinnen, Spareinlagen entgegennehmen und Kredite ausgeben, eben das »Brot-und-Butter«-Geschäft betreiben, wie sie das nennen. Es werden auch Banken untergehen oder mit anderen verschmelzen. Es wird weniger systemrelevante Finanzinstitutionen geben, manche von ihnen werden verstaatlicht und die anderen werden sehr viel staatsnäher organisiert sein als bisher. Schließlich sind es die Regierungen, die sie gerettet haben. Das Schattenbankensystem, Hedge-Fonds, Investmentfonds, Private-Equity-Fonds, werden relativ austrocknen, einerseits, weil weniger Leute ihnen ihre Ersparnisse anvertrauen, anderseits, weil sie stärker reguliert sein werden, und drittens und vor allem, weil sie kaum mehr größere Fremdmittel zur Finanzierung ihrer Deals leihen können. Es wird auch generell sehr viel weniger Kapital im Umlauf sein, das nach Anlagemöglichkeiten sucht. Firmen werden weniger schnell wachsen und es wird viel seltener der Fall sein, dass jemand mit einer simplen Geschäftsidee zu einer Celebrity aufsteigt, zum Pop-Star des Geschäftswesens. Es ist deshalb auch sehr wahrscheinlich, dass sich der Geist des Kapitalismus ändert. Der schnelle Kick, der Thrill des ›gambling‹, das wird es viel seltener geben und es ist deshalb natürlich gut möglich, dass es seine Aura verliert.

Kann man die freundlichen Seiten des postmodernen Kapitalismus ohne seine asozialen Exzesse haben? Einen Kapitalismus ohne Pop, der dennoch nicht langweilig ist?

Im Grunde wirft die Frage nach dem Zusammenhang von Kapitalismus und popkulturellen Ethiken die Frage auf, wie wir leben wollen. Niemand, der seine sieben Sinne beisammen hat, will in einer Welt ohne Dynamik und Intensität leben, aber wie baut man sie so, dass niemand unter die Räder kommt? Wie kann man die Exzesse der privatwirtschaftlichen Organisation unter Kontrolle bekommen, ohne dafür ein Mehr an staatlicher Gängelung zu erhalten? Gerade die Osmose von eigentlich emanzipatorischen Geisteshaltungen und Kulturen in andere Felder, in denen sie Hartherzigkeit und Egoismus fördern, zeigt, wie prekär und labil die Dinge sind – oft bekommt man das eine ohne das andere nicht. Wie bekämpft man die Egozentrik, ohne individuellen Freiheitsdrang zu beschädigen? Wie fördert man egalitaristische Werte, wie begründet man eine Idee von Gemeinwohl ohne dieses Anherrschende, Terrorisierende des Moralismus und ohne die starren Formatierungen, gegen die sich pop- und gegenkulturelle Ethiken mit gutem Grund gewendet haben? Und wenn wir eine solche Idee begründet haben, wie organisiert man das Ganze? Es wäre schön, wenn wir für den vierten Kapitalismus demnächst ein paar Antworten auf diese Fragen hätten.

»Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik«
Hrsg. Sighard Neckel, 312 Seiten, (Campus Verlag) 14.06.10

Reinier Gerritsen »Wall Street Stop«
Hrsg. Frits Gierstberg, 112 Seiten, (Hatje Cantz) 30.06.10



APOKALYPSE IM WANDEL DER ZEITEN

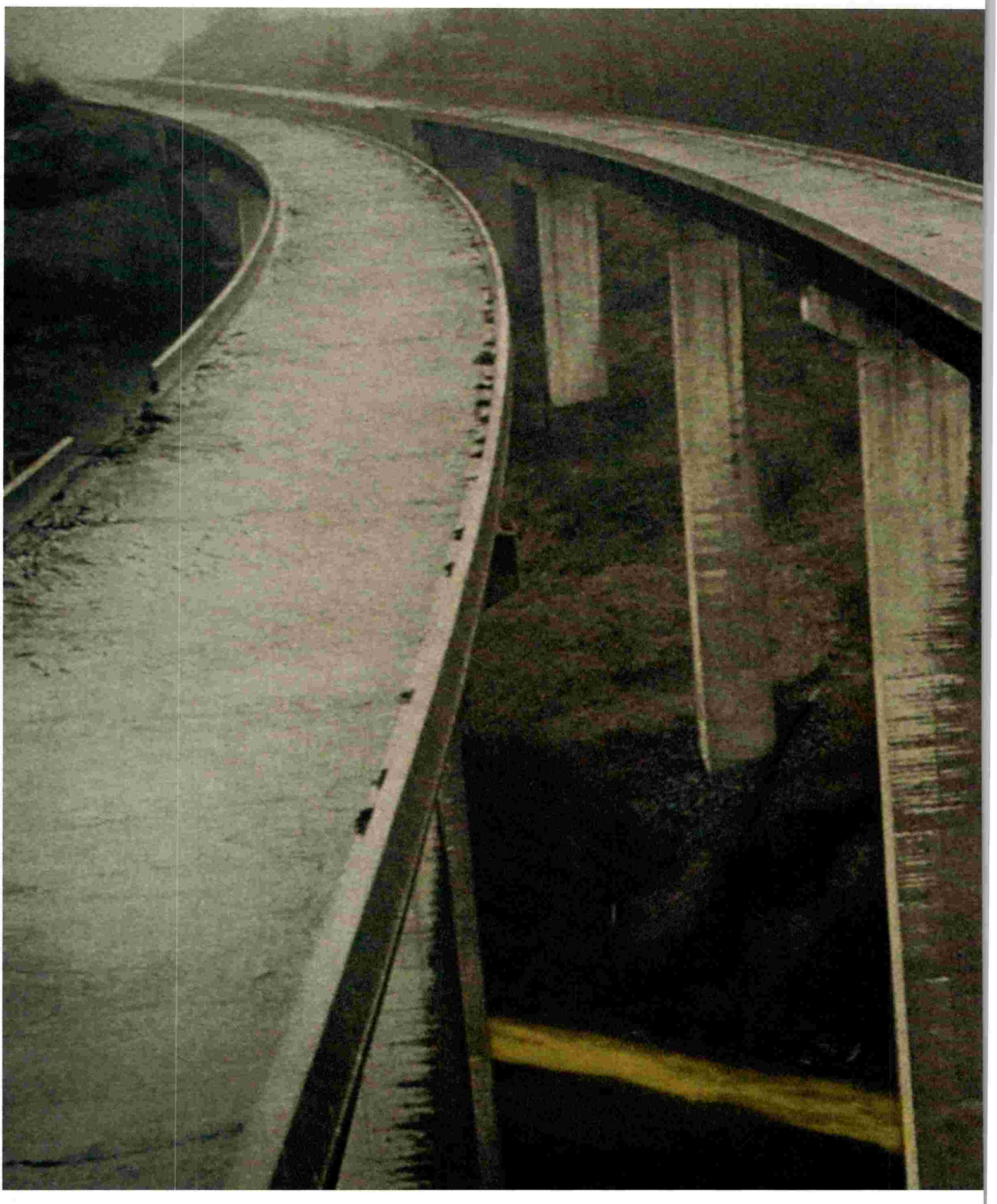
Das aktuelle Endzeitkino

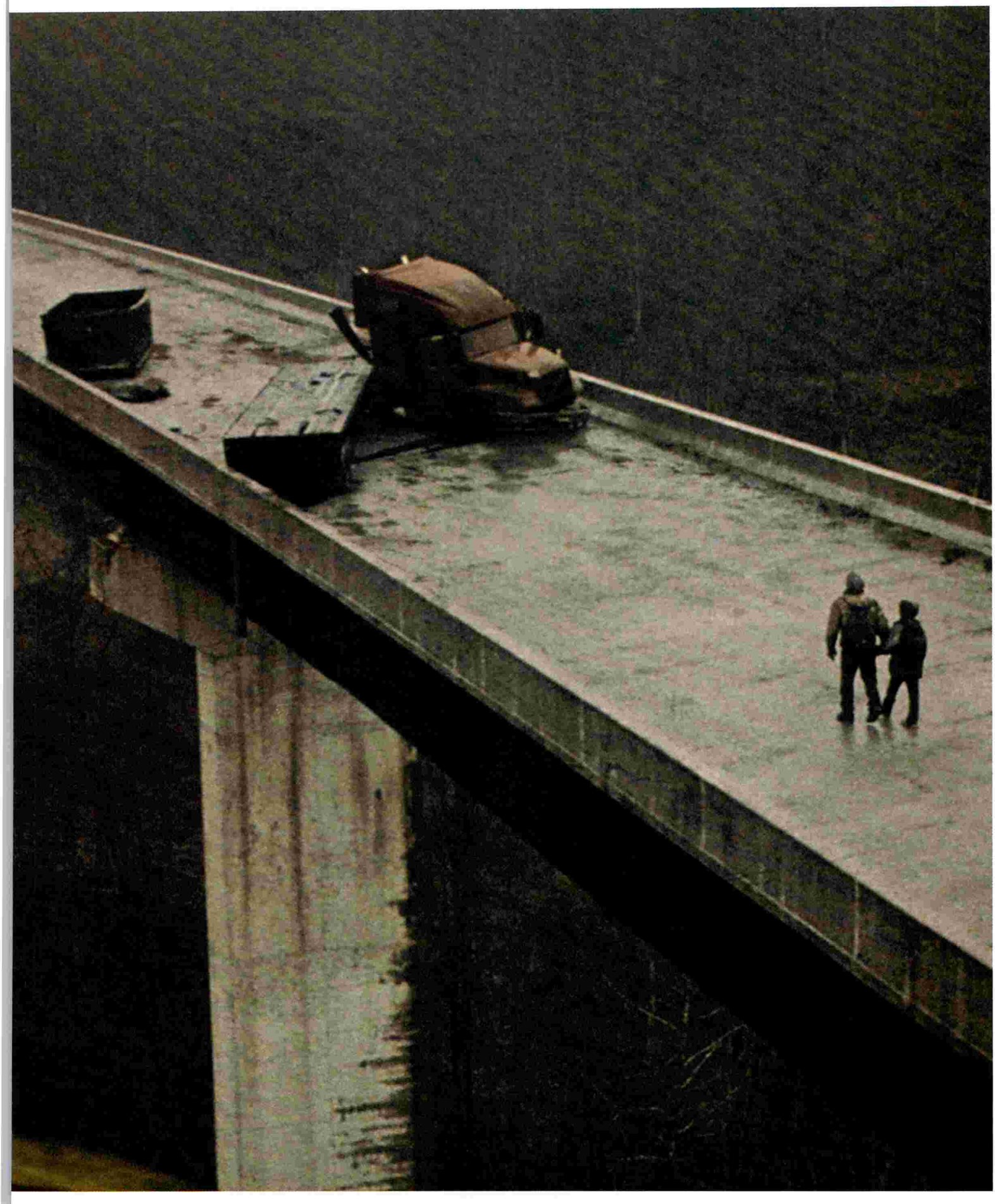
Braun, gelb und grau hängt die Apokalypse überm Horizont, der keinen Baum und keinen Ozean mehr kennt, nur noch Schutt und Sand. Das aktuelle Endzeitkino ist zur Reise ohne Ziel geworden, In Filmen wie »The Road« von John Hillcoat oder »The Book of Eli« von den Hughes-Brüdern gibt es keinen Neuanfang, stattdessen geht es in ihnen ums nackte Überleben. Georg Seeßlen wirft einen Blick auf die brachen Kinolandschaften, durch die das »Mad Max«-Erbe in einem Einkaufswagen geschoben wird, und muss feststellen, dass Post-Apokalypse-Filme immer noch ein Ort sind, an dem der Mensch seiner Metaphysik begegnet.

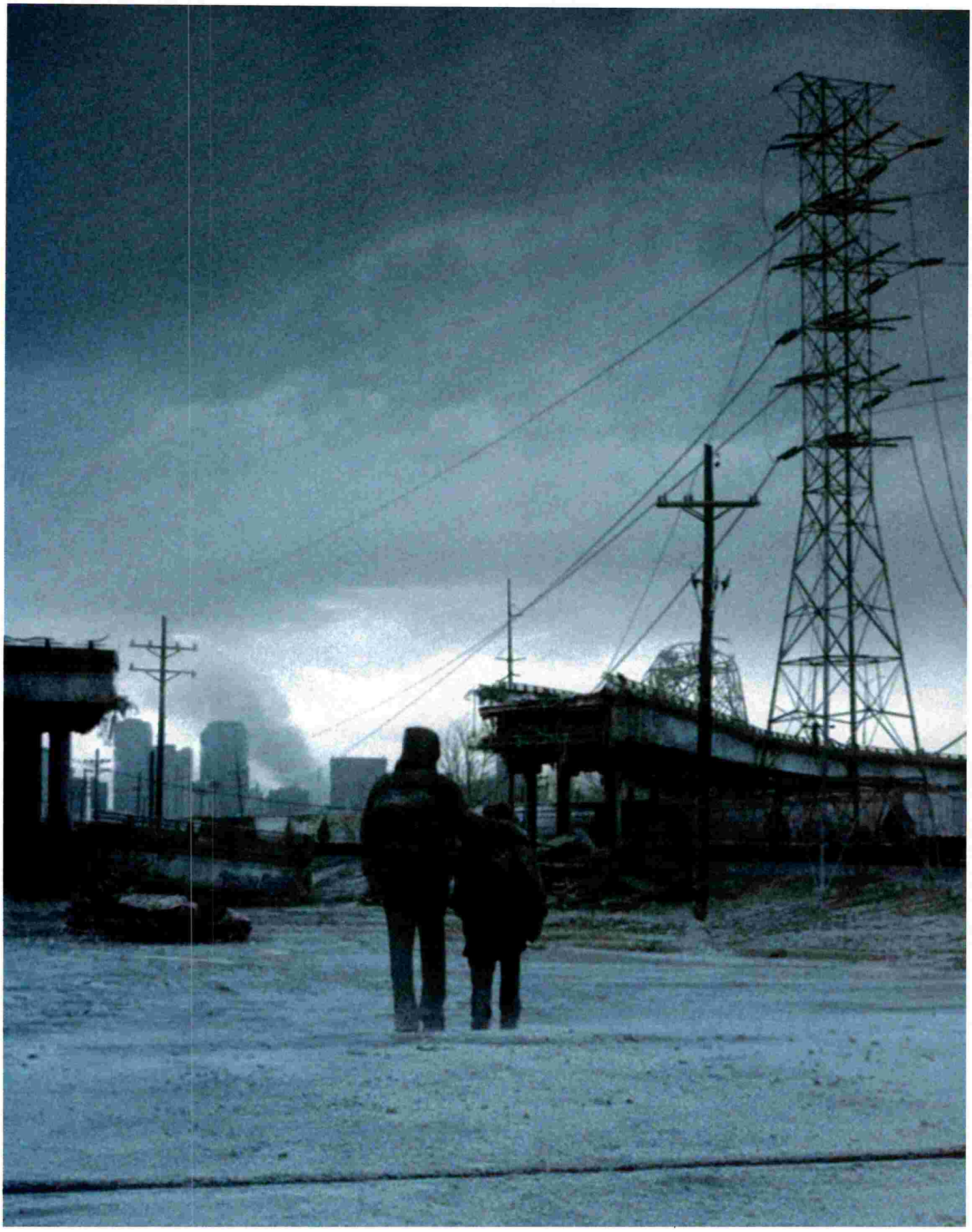
TEXT: GEORG SEESSLEN **BILDER »THE ROAD«:** © 2009 SENATOR **BILDER »THE BOOK OF ELI« (S. 104):** © 2009 UNIVERSAL

Elias war der Prophet der Besitzlosen. Er erschien dem Volke Israel zu einer ökonomischen Zeitenwende, da das Land von König Ahab unter den Starken und Mächtigen aufgeteilt wurde und die Besitzlosen ins Elend zu fallen drohten. Was konnte Elias anderes verkündigen, als dass den Mächtigen ihr Landbesitz nichts nutzen würde? Im Buch der Könige steht geschrieben, dass er eine Dürre für das ganze Land vorhersah. Das war zugleich eine Schmähung des Regengottes Baal und des ihm zugeteilten Fruchtbarkeitskultes, der den Nordteil Israels beherrschte. Elias (oder auch Elija) wanderte, während die prophezeite Dürre eintrat, in ein Seitental des Jordan nach Süden. Er wurde von Raben genährt, eine hungrige Witwe teilte ihr letztes Mahl mit ihm, und als ihr Sohn starb, erweckte Elias ihn wieder zum Leben. Als Elias gefasst wurde, wollte König Ahab ihn eigentlich umbringen lassen. Aber die Priester Baals überredeten Ahab, den Propheten zuerst einer Machtprobe zu unterziehen. Elias bestand und ließ alle 450 Baalspriester töten. Am Ende eines Lebens der Flucht, Entbehrungen und Unterdrückung führte ein feuriger Wagen Elias in den Himmel. Und er wird wiederkehren, als der letzte Prophet, wenn die Zeit gekommen ist. Und die Menschen werden ihre letzte Chance zur Umkehr erhalten. Oder auch nicht.

Apokalypse-Filme, und vor allem Postapokalypse-Filme, sind religiöse Filme, oder Filme über etwas, was sogar noch tiefer geht als Religionen; die Figur des Elias ist immer in ihnen präsent, wenn auch nicht in so direkter Form wie in den beiden jüngsten Beispielen des Genres, »The Book of Eli« von Allen und Albert Hughes und »The Road« von John Hillcoat (der 2005 auch Nick Caves düsteren Familien-Western »The Proposition« inszenierte und hier wieder mit Cave am musikalischen Konzept arbeitete). In »The Road« durchqueren ein Mann und sein Sohn das postapokalyptische Nordamerika und treffen auf einen halbblinden alten Mann, der sich Eli nennt. Cormac McCarthy schreibt in sei-







ner Romanvorlage zum Film: »Sie machten ein Feuer, damit sich der Alte aufwärmen konnte, und auch das passte ihm nicht. Beim Essen saß der Alte, in seine einzige Decke gehüllt, auf der Erde und hielt den Löffel wie ein Kind. Sie hatten nur zwei Becher, und er trank Kaffee aus der Schale, aus der er gegessen hatte, die Daumen über den Rand gehakt. Saß da wie ein ausgehungerter, zerlumpter Buddha und starrte in die Glut.«

»Sie können nicht mit uns gehen, das wissen Sie«, sagte der Mann.

Der Alte nickte.

»Wie lange sind Sie schon unterwegs?«

»Ich war immer unterwegs. Man kann nicht an einem Ort bleiben.«

»Wovon leben Sie?«

»Ich mache einfach immer weiter. Ich habe gewusst, dass das passieren würde.«

»Sie haben gewusst, dass das passieren würde?«

»Ja, das oder so was Ähnliches. Davon war ich immer überzeugt.«

»Haben Sie versucht, sich darauf vorzubereiten?«

»Nein. Wie würden Sie das denn anstellen?«

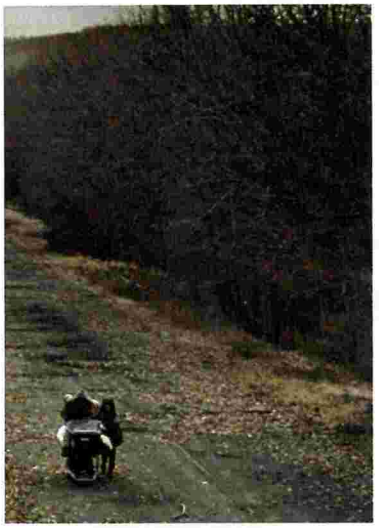
»Ich weiß nicht.«

»Die Leute haben sich ständig auf das Morgen vorbereitet. Das hat mir nie eingeleuchtet. Das Morgen hat sich doch auch nicht auf sie vorbereitet. Es hat ja gar nichts von ihnen gewusst.«

Die Apokalypse, ob man sie nun mit einem Sinn, einer Moral oder einer Geschichte unterlegt oder nicht, ist der radikalste Wandel, den man sich vorstellen kann. Alles wird danach anders, sogar die Naturgesetze, die Zeit, das Subjekt. Wahrscheinlich wenden sich dann auch die Propheten ab. Sie werden Nicht-Seher. Es gibt keinen Gott, und wir sind seine Propheten.

Postapokalypse-Filme handeln von der Einsamkeit. Das Sprechen hat in ihnen keinen gesellschaftlichen Resonanzboden mehr. Daher wird es zugleich besonders scharf und besonders vage. Man verletzt sich an Worten, deren Bedeutung gerade verloren geht, und man zerbricht an der Rede, die sich an ein falsches Gegenüber richtet. In »I Am Legend« spricht Will Smith zu einer Schaufensterpuppe, um mit ihr ein Date auszumachen, und versucht so, ein Versprechen einzulösen, das er seinem toten Hund gab. Diese Szene nimmt den Verlust vorweg, den die Idee des ›letzten Menschen auf Erden‹ mit sich bringt.

Von so einer radikalen Einsamkeit handelt derzeit auch Duncan Jones' »Moon«. Darin muss Astronaut Sam Bell (Sam Rockwell) seit drei Jahren mit der Gegenwart eines nicht einmal besonders androiden Roboters namens GERTY auskommen. Endlich soll Sam zur Erde zurückkehren, zu Frau und Tochter, da verunglückt er schwer auf der Mondbasis. Und als er von der vollautomatisierten Krankenstation zurückkehrt, steht plötzlich ein Mann vor ihm, der genauso aussieht wie er selbst und behauptet, er habe hier einen Dreijahresvertrag zu erfüllen. Es ist das Verschwinden der Zeit selbst, dem wir hier begegnen. Man berührt die Ewigkeit, den Augenblick, man überlebt immer jetzt. Vielen Menschen, wie auch der Frau des Vaters in »The Road«, kann das Überleben das Leben nicht ersetzen. Es war, wie es am Ende von Cormac McCarthys Roman heißt, »alles älter als der Mensch«. Und man wird erinnert an Forellen, deren wurmlinienförmige Musterungen die »Karten von der Welt in ihrer Entstehung waren«. Die Welt gerät nämlich wieder in einen organischen Urzustand – auf dem Mond oder im ausgerotteten, nur von nächtlichen Ungeheuern bevölkerten Manhattan oder im postapokalyptischen Amerika mit Holzhäusern und Tankstellen ohne Menschen und Menschlichkeit.



DIE APOKALYPSE IST ZU ERNST – UND ÜBRIGENS AUCH ZU SCHÖN – UM SIE DEN ROLAND EMMERICHS DIESER WELT ZU ÜBERLASSEN

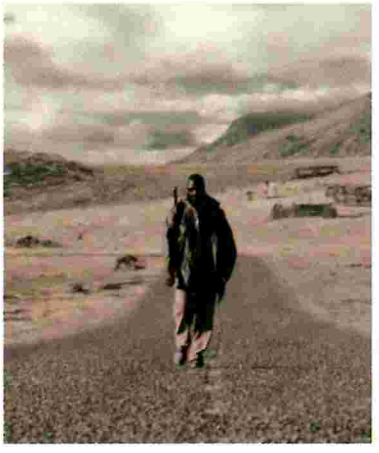
Nur Holzköpfe glauben, die Apokalypse habe dem Menschen etwas zu sagen. Ideologische Holzköpfe machen sogar noch die Chance auf einen Neuanfang daraus, so wie Roland Emmerich in seinen Filmen. In »The Day After Tomorrow« warnt der Emmerich-übliche Klimaforscher vor Tornados und Flutwellen, und dann kommen sie, begleitet von Hagel und arktischen Temperaturen. Erst muss der Forscher seinen Sohn retten; Wölfe kommen auch vor, und ein unterirdischer Weg ins vereiste New York. Auch in »2012« rummst und rumort es nach Herzenslust. Menschen sterben, die meisten von ihnen haben es nicht anders verdient. Einige Wochen später ist die Erde zur Ruhe gekommen, die Luft ist wieder klar, die Kontinente haben sich radikal verändert. Der andere Emmerich-Wissenschaftler hat die Frau fürs Leben gefunden und mit ihr auf einer ›Arche‹ überlebt. Der Ozean glättet seine Wogen, der Kontinent, der als einziger heil geblieben ist, wird zur neuen Heimat der Überlebenden: Afrika. Die Apokalypse ist zu ernst, und übrigens zu schön, um sie den Roland Emmerichs dieser Welt zu überlassen.

Old-School-Weltuntergangsfilme sind in aller Regel Restaurationsfilme, komplett mit Bußpredigt und Vergebung aller Sünden. Restauriert wird die alte Gesellschaft in minimierter Form, die Familie, die Kirche, das Militär, die Technologie; das Ganze ist eine Mischung aus ›heilsamem Schock‹ und Melodrama: Die Guten werden noch besser, und die Schlechten noch schlechter. Jedem geschieht also das Seine. Es ist eigentlich kein Weltuntergang, sondern eine besonders groß angelegte Katastrophe. Ein Ereignis, das

man, wie 9/11, nicht verstehen, aber integrieren kann. Aus einer Gesellschaft im Verfall soll wieder eine Gesellschaft im Werden hervorgehen. Davon handelten die »Mad Max«-Filme, deren Neustart und Fortsetzung uns 2012 ins Haus steht. Regie wird wieder George Miller führen, jener Filmemacher, der als Notfallarzt die Folgen der Autobesessenheit seiner australischen Mitmenschen kennenlernte und daher gar nicht weit in die Zukunft denken musste, um seine Rechnung von Blut und Treibstoff aufzumachen. Damals entstand ein feines Trashfilm-Genre, das Kino ›to the bones‹ war – Bewegung und aus dem Müll gezogene Kulissen. Endzeitfilme schlossen direkt an die verglimmende Ära des Italowestern an, und einige von ihnen waren auch auf den Kopf gestellte Western, insbesondere jene beiden echten ›Schinken‹ des Hollywood-Postapokalypse-Films, die Kevin Costner zu verantworten hatte: »Waterworld« (1995) und »The Postman« (1997). Sie ruinierten das Genre, und sie ruinierten beinahe ihren Produzenten, Regisseur und Star. Der nämlich tat einfach so, als hätte man in der Zeit nach dem Weltuntergang noch irgendeine Verwendung für den guten alten amerikanischen Helden. Als müsste man – Kinderkram! – nur den verlorenen Traum vom Westen aufrechterhalten, als wäre Hoffnung etwas, was Helden gefälligst erzeugen sollten.

Spätestens seit McCarthys Roman »Die Straße« kommt man im postapokalyptischen Genre (wie vordem schon in Paul Austers »Im Land der letzten Dinge«) nicht umher, das soziale Stranden mitzudenken. Die Endzeit ist noch vor ihrem Eintreten zur Realität geworden, und alles bleibt nur noch eine Frage der Sichtbarkeit: Die Stadt New York zahlt obdachlosen Familien eine One-Way-Reise, egal wohin. Die kranken, kaputten, verdorbenen Menschen sehen die Welt im Prinzip genauso wie der Kinozuschauer in »The Road« oder »The Book of Eli«. Die tägliche Arbeit des körperlichen Überlebens, der gleichgültige, sadistische Kannibalismus, die armselige Habe, welche in einem alten Einkaufswagen Platz hat. Als hätte der Untergang nicht schon längst stattgefunden.

DIE GRÖSSTE GEFAHR FÜR DIE ›GUTEN‹ SIND NICHT HORDEN VON KANIBALEN, SONDERN DER SELBSTMORD



In »The Road« hat die Katastrophe bereits vor zehn Jahren stattgefunden. Sie hatte begonnen, als der Junge gerade geboren war. Die Mutter ertrug danach das Leben nicht mehr und verschwand in die Dunkelheit, ohne sich von ihrem Sohn zu verabschieden. Aber der Vater befolgt ihre letzten Worte, wenn er mit dem Kind nach Süden geht. Durch ein Land des Todes und der Dürre, in dem essbare Tiere und Pflanzen nicht mehr existieren. Kannibalistische Horden durchstreifen das Terrain, der Sohn nennt sie die ›bad guys‹. Wenn es hier um etwas geht – außer um das pure Überleben –, dann also darum, auf der Seite der Guten zu bleiben, vielleicht als Einzige. Die größte Gefahr für die Guten ist der Selbstmord. Am Beginn hatte die Familie noch zwei Kugeln im Revolver, bald darauf gebraucht der Vater eine davon, um seinem Sohn das Leben zu retten. Nun ist der Sohn für den Vater zugleich Gott, den er tragen muss.

Und wie sieht es in »The Book of Eli« aus? Eli (Denzel Washington) zieht im Jahr 2044 durch die völlig verwüsteten USA, diesmal nicht gen Süden, sondern in Richtung Westen. Auch hier gibt es keine Tiere mehr und kaum noch essbare Pflanzen. Elis größter Schatz ist ein geheimnisvolles Buch – logisch: die Bibel. Sie wurde im »großen Krieg« vor dreißig Jahren beinahe ausgelöscht, da man sie offenbar als »gefährliches Buch« einstufte. Hinter dem raren Exemplar ist auch Carnegie her (ein trashig chargierender Gary Oldman), Führer einer Motorradbande, die eine Wüstenstadt tyrannisiert. Eli aber ist eine klassische Kino-Einmann-Kampfmaschine mit Machete, Schrotflinte und Pistole (so stellt man sich eben im Mittelwesten einen Propheten vor). Wenn in »The Road« der Prophet des Untergangs verlorengeht, dann wird er in »The Book of Eli« auf brachialste Weise rekonstruiert. Und wenn in »The Road« der Wert eines Menschenlebens verhandelt wird, dann gibt der debil-christliche Schmock von »The Book of Eli« die Bösen zum Abschuss frei. Leise pfeift sich eine Ennio-Morricone-Melodie daher – vielleicht ist doch alles zwar blutig, aber nicht ganz und gar ernst gemeint?

Adorno hat gemahnt, wer sich die Katastrophe so angelegentlich ausmalt, der will sie auch. Da war er wieder einmal besonders streng. Denn erst einmal geht es darum, sich überhaupt vorstellbar zu machen, was eher durch Symptome als von Menschen prophezeit wird. Nach 9/11, nach Katrina, nach dem Irak und Afghanistan, nach Guantánamo und WikiLeaks, nach der Immobilienkrise und so weiter: Die Frage ist, ob sich noch Werte durch diese unentwegten Katastrophen retten lassen und wie diese Werte dann aussehen. Militante Fundamentalchristen allüberall, auch im B-Sektor von Filmen, etwa bei »Mutant Chronicles« (2008). Elias als wiedererweckter Messias und vorauseilende Besetzung der Zeitenwende: Das ist einigermaßen zum Kotzen.

Umgekehrte Frage: Muss eigentlich jede Art von Religion (und Popkultur ist ja im Prinzip nichts anderes) auf eine Endzeit hinauslaufen (um die ›Auserwählten‹ zu produzieren)? Weil, zum Beispiel, das Unendliche nichts wäre ohne die Endlichkeit? Das Ende ist gewiss, dem Einzelnen wie dem Kollektiv, im Raum wie in der Zeit. Aber genau dort begegnet das Unendliche dem Endlichen des Menschen, in der Apokalypse. Das meint keinen läppischen Weltuntergang à la Roland Emmerich, wo die tüchtigen Jungs nach der Katastrophe einmal kräftig durchwischen. Es ist eine radikale Verwandlung; Anfang und Ende verlieren da an Bedeutung. Von Menschen, die paradoxerweise eben gerade ihrer Metaphysik (ihren zornigen oder gleichgültigen Göttern) begegnet sind, bleibt mit einem Schlag nichts anderes mehr übrig als ihr existenzielles Ich. Sie erkennen ihre Freiheit, und sie erkennen gleichzeitig, wie wenig sie mit ihr anfangen können.

Auch die Farben der Apokalypse haben sich gewandelt: Wir sehen nun Braun- und Grautöne, das Pastell der Verwesung. Nicht die grellen Farben der Explosionen dominieren, sondern vielmehr das Verschwinden, die Auflösung, das Verschwimmen. Diese Verdreckung und Vererdung haben wir schon längere Zeit beobachten können: Auch die Poster und Cover der härteren Horrorfilme der letzten Jahre sehen aus wie mit Blut und Scheiße gemalt. Nicht mehr der scharfe Schnitt, die radikale Zertrennung des Körpers, nicht die Fontäne des Bluts ist es, was uns grauen macht, sondern das Verschmieren und Verschlieren, der abgeschürfte und enthäutete Körper, der sich dem untoten Außen öffnet. Verhungern und verdursten – nicht die Welt geht zugrunde, der menschliche Körper tut es. Nur ein lähmendes Gelb legt sich darüber. Als würde man in den Schlamm zurückkehren, Biomasse werden wollen. Erinnern wir uns an die Zeiten, als Gewalt trocken war? Sie ist nun feucht, unscharf, dämmrig.

Nicht einmal die aktuellen Vampire beißen scharf, sondern machen sich verschmelzend an die Menschen heran; die Zombies ohnehin, sie sind aufgelöste Körper, verflüssigte Massen. Die Zombies waren die wahren Propheten der Apokalypse, sie nahmen die Trennung des Menschen von Gott und seiner Geschichte vorweg. »The Road« ist unter anderem ein Zombie-Apokalypse-Film, der keine Zombies mehr benötigt. Die Menschen sind sich selbst ungeheuer und untot genug. Und doch findet auch hier am Ende eine Art Versöhnung statt. (Achtung: Spoiler!) Nach dem Tod des Vaters wird der Sohn von den Guten adoptiert. In McCarthys Erzählung sieht sich der Junge umgehend mit der Religion traktiert: »Manchmal sprach sie mit ihm über Gott. Er versuchte, mit Gott zu reden, aber am besten war es, mit seinem Vater zu reden, und er redete tatsächlich mit ihm und vergaß nichts. Die Frau sagte, das sei schon in Ordnung. Der Atem Gottes, sagte sie, sei sein Atem und werde durch alle Zeiten von Mensch zu Mensch weitergegeben.« Es ist der Atem, der zählt. Guten Filmen kann man beim Atmen zuschauen. Und dabei, wie das immer schwerer wird. Schlechte Filme hyperventilieren bloß.

»The Road« *USA 2009*
Regie: John Hillcoat. Mit Viggo Mortensen, Charlize Theron, Robert Duvall, Guy Pearce u. a., 119 Minuten (Senator) Kinostart: 07.10.10

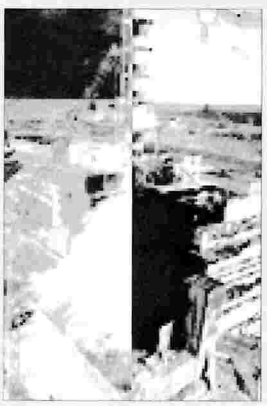
»The Book of Eli« *USA 2009*
Regie: Albert Hughes, Allen Hughes. Mit Denzel Washington, Gary Oldman, Mila Kunis u. a., 113 Minuten, DVD (Universal) 26.08.10

FELD

19.09. Jóhann Jóhannsson
25.09. Junip
30.09. Robyn
08.10. Bonaparte

Centraltheater + Skala
www.schauspiel-leipzig.de

BLLALABOOKING KONZERT
HERBST 2010
CHRISTY & EMILY
NUFA
EUROPA TOUR VOM 16.10 – 15.11. 2010
„DAS WETT IST SCHÖ HEUTE"
VINYL RELEA TOUR
alle Termine auf bllalabooking.de, klangbad.de



Jörg Buttgere
Frieder Butzma
Lucius Burckha
Françoise Cac
Die Tödliche D
Derek Jarma
Wolfgang Mü
Max Müller
Rosa v. Praunh

martin-schmitz-verla
order@martin-schmit

MIT DER EHRLICHKEIT EINER ROCKBALLADE

Die neue US-TV-Serie »Glee«

TEXT: BARBARA SCHWEIZERHOF **BILD:** © 2010 20TH CENTURY FOX

Und noch eine TV-Serie, die man nicht verpassen sollte: »Glee« ist der singende, klingende »Nip/Tuck«-Nachfolger von Ryan Murphy und fängt da an, wo der Erfolg von Casting-Show-Formaten aufhört. In paillettenbesetzten Kostümen meistern Cheerleader, Rollstuhlfahrer und Klassenbeste den Highschool-Alltag.

Auf die Frage, wo und wie Popkultur entsteht, mag es viele erhellende und elaborierte Antworten geben. Aber nur eine ist naiv genug, um spontan zu überzeugen: Popkultur entsteht beim Singen unter der Dusche. In »Glee«, dem neusten Publikumsfavoriten unter den US-amerikanischen TV-Serien, avanciert die privateste aller Pop-Performances gleich in Folge eins zur Schlüsselszene: Der jugendliche Spanischlehrer Mr. Schuester (Matthew Morrison) entdeckt in der Umkleidekabine der Highschool-Sporthalle durch Zufall das ungeahnte Stimmvolumen von Quarterback Finn (Cory Monteith), der in der Nasszelle fröhlich vor sich hinträllert. Schuester, nebenbei Leiter des Glee-Club, in dem die hoffnungslosen Außenseiter unter den Schülern fakultativ den gemeinsamen Traum vom großen Auftritt leben, findet Mittel und Wege, um den Football-Spieler und coolsten Jungen der Schule von seinem musischen Talent zu überzeugen. Die Duschszene ist nicht nur ein Erweckungsmoment, in ihr bringt »Glee« auch jenen Schlachtruf auf den Punkt, der Popmusik im Innersten antreibt: Sei ganz du selbst! Lass es raus! (Und ein Hauch des Versprechens, damit berühmt zu werden, schwingt auch noch mit.)

Man muss sich nichts vormachen: Für seinen neusten Coup bedient sich »Nip/Tuck«-Creator Ryan Murphy derselben Sehnsüchte, die bei »American Idol« und dessen deut-

schem »Superstar«-Äquivalent so rücksichtslos oberflächlich und dabei so ungeheuer erfolgreich durchkommerzialisiert werden. »Glee« fiktionalisiert nicht nur einen Großteil der Verkaufsstrategien von Casting-Show-Formaten, in den USA folgte die Serie im Programmplan des Senders Fox auch direkt im Anschluss an »American Idol« und profilierte sich so unter gesichert hoher Einschaltquote. Zudem scheint eine Verbindung zum Kinoerfolg der »High School Musical«-Reihe des Disney-Konzerns nicht aus der Luft gegriffen. Dennoch verblüfft die Geschwindigkeit, mit der sich nach dem Serienstart am 19. Mai 2009 eine weltweit vernetzte Gefolgschaft gutgelaunter »Gleeks« formierte, Fans, die ihren Namen aus der Zusammenziehung von ›Glee‹ (einem Wort, das den Gesangsverein und eine Strahlemannmentalität in seiner Bedeutung vereint) und ›Geek‹ (Streber) ableiten.

Auf den ersten Blick handelt es sich bei »Glee« um kaum mehr als eine weitere Highschool-Serie mit dem altbekannten Figurenfundus aus Cheerleadern, Football-›Jocks‹ und Losern, aus populären, aber missverstandenen Insidern und verachteten, aber hochbegabten Außenseitern. Die dementsprechend stereotype Handlung inklusive diverser Liebesdreiecke und anderer Jugendlichkeitskümmernisse wie ungewollter Schwangerschaft und gewolltem Coming-out pendelt betont verkorkst zwischen Comedy und Drama, ohne sich dabei einem berührenden Realismus anzunähern, wie er etwa Judd Apatows Serie »Freaks and Geeks« auszeichnete. Die weniger subtil als flott verfassten Dialoge besitzen einen überdrehten Ton und schrecken auch vor Zynismus nicht zurück: Die Trainerin der Cheerleader, die in einer Endlos-Parade von Adidas-Anzügen auftretende Sue Sylvester (Jane Lynch, inzwischen mit eigener Fangemeinde), vergleicht die Härte ihres Trainings gerne mit der Guantánamo-Foltermethode des ›Waterboarding‹, und der Schuldirektor bekennt sich im Zuge rigider Sparmaßnahmen dazu, in der Schulmensa »prison food« serviert zu haben. Derlei Zeitgeisthumor wechselt sich mit dem Pathos nicht weniger überdrehter Motivationsphrasen ab, die Mr. Schuester seinen Schützlingen mit auf den Weg gibt: Ihr müsst nur an euch glauben!

Das involvierende Element, Herzstück der Serie und Geheimnis ihres Erfolgs, ist aber die Musik. Wo der Plot mit seiner Oberflächlichkeit kokettiert, die Figuren karikaturartig überzeichnet sind und die Dialoge oft in Slapstick ausarten, da bieten die Songs und ihre Inszenierung emotionalen Tiefgang und Identifikationspotenzial. Die Überraschungsmomente plötzlich eingesungener Musiknummern takten den Erzählrhythmus. Coverversionen von Gassenhauern und Lieblingsliedern führen einmal querbeet durch die Geschichte der Popmusik – hier und da wird auch mal ein Stück Broadway-Tradition gestreift. Eine Spezialität von »Glee« ist es, mit Einsetzen der Musik die Perspektive zu verschieben und die Highschool-Realität hinauszutragen ins Fantasieuniversum der Tagträume. Dabei geht es nicht nur um das Ausleben von Starallüren und Erfolgsfantasien, wie sie auch in Casting-Shows geschürt werden, sondern auf immer wieder neue Weise auch um Ungesagtes, Ungelebtes, vielleicht Unmögliches.

In Folge 19 der ersten Staffel (»Dream On«) besucht Artie (Kevin McHale), der zu den Außenseitern gehört, weil er im Rollstuhl sitzt, gemeinsam mit einer Freundin eine

THEATRALITÄT IST KEINESFALLS DER FEIND DER AUTHENTIZITÄT, SONDERN LEDIGLICH EINE RIVALISIERENDE STRATEGIE

Shopping Mall. Für einen kurzen Moment allein gelassen, imaginiert er die Erfüllung seines Traums, auf zwei gesunden Beinen tanzen zu können. Zur Musik von »Safety Dance« der Men Without Hats erhebt sich Artie aus dem Rollstuhl. Flashmob-artig sammelt sich eine tanzende Menge an Körpern um ihn, sein Tanz wird bewundert von einer ebenso wachsenden Zahl von Zuschauern, die ihre Handys zücken, um die Performance zu filmen. Daraus leitet sich perspektivisch eine YouTube-Ästhetik ab, die die Tanznummer lässig im Hier und Heute verortet. Wenn Artie am Ende zurück in den Rollstuhl sinkt, erscheint die ›Enttäuschung‹ über die Beschränkungen der Realität wie aufgehoben durch die Euphorie des Tagtraums.

Musiknummern wie diese beziehen in »Glee« ihre Strahlkraft aus der geschickten Konfrontation zweier Strategien des Pop: Das Authentische tritt gegen das Theatralische an. So wird in der Episode »Dream on« ein vom Glauben an die Kraft des Singens abgefallener Glee-Aussteiger mittels der bodenständigen Ehrlichkeit von Rockballaden zur Rückkehr bewegt: Zu Aerosmiths »Dream on« liefert er sich mit seinem Bühnenkontrahenten eine Art Westernduell, in dem die beiden ihre Mikrofone wie rauchende Colts handhaben. Dabei wird mit theatralischen Mitteln die Intensität des authentischen Ausdrucks erhöht, dargebracht in der geradezu klassischen Geste des Niederkniens. Die Augen in Versunkenheit geschlossen, werden Stimme, Gefühl und Authentizität auf einen Nenner gebracht. Dass es auch andersherum geht, demonstriert bereits die nächste Episode, die bezeichnenderweise den Titel »Theatricality« trägt. Einem der Mädchen aus dem Glee-Club wird von der Schulleitung verboten, auf dem Schulgelände Gothic-Kleidung zu tragen. Der weibliche Teil des Clubs zusammen mit dem einzigen schwulen Mitglied nimmt sich daraufhin die exzentrische Lady GaGa zum Vorbild für eine der einzustudierenden Nummern. Den Jungs geht das zu weit, sie entscheiden sich schließlich für einen Kiss-Song, sprich die theatralischste Form der Inszenierung, die der männliche Rock ihrer Ansicht nach zu bieten hat.

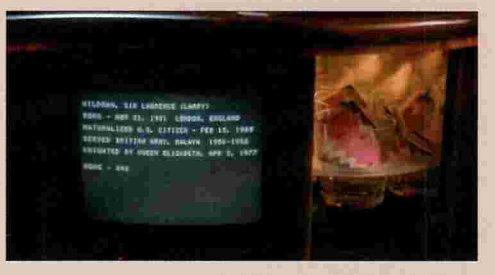
Theatralität, so erzählt die Folge, ist eben keinesfalls der Feind der Authentizität, sondern lediglich eine rivalisierende Strategie. Der inszenierte Exzess kann auch durchaus zum Authentischen führen: Über den Umweg der Kiss-Schminke wird es zum Beispiel dem »badass« Puck (Mark Salling) möglich, im nächsten Schritt eine Ballade zu singen als Liebes- und Solidaritätsbekundung für sein ungeborenes Kind und dessen Mutter. Und wenig später nutzt ausgerechnet der »straight guy« Finn die Theatralität für sich als Ausbruchsmöglichkeit aus den als authentisch vorgesehenen Verhaltensmustern: Mit Schminke und knallrotem Plastikkleid stellt er sich vor eine mobbende Meute von Football-Spielern und verteidigt das männliche Recht auf weibisch konnotierte Ausdrucksformen – für sich wie für seinen schwulen Glee-Club-Kollegen Kurt. Vom heimlichen Singen unter der Dusche in Folge eins bis hin zur vollen Selbstentblößung in exzentrischer Verkleidung am Ende der ersten Staffel – nicht nur am Beispiel von Finn, diesem coolsten Jungen der Schule, verhandelt »Glee« die scheinbar unversöhnlichen Mythen der Popkultur so einleuchtend und tröstlich wie kaum eine Serie zuvor.

»Glee: The Complete First Season« *USA 2010, von Ryan Murphy, mit Matthew Morrison, Lea Michele u.a., 1045 Min., Englisch, DVD, US-Import (20th Century Fox) 14.09.10*

SIE LIEBEN TIERE UND HASSEN MENSCHEN

Bilder, die die Welt bewegten: Oliver Stones »Wall Street« (1987)

TEXT: RALF KRÄMER



In der Rubrik »Bilder, die die Welt bewegten« stellen wir jede Ausgabe eine Filmszene vor – und den dazugehörigen Film. Vom Detail zum Allgemeinen, vom Augenblick zum Werk, dazu die Bilder als Sequenz. Diese Folge: »Wall Street« von Oliver Stone, durch den Michael Douglas als Gordon Gekko zur Kultfigur des Investmentgeschäfts wurde: mit kalter Schnauze, italienischer Garderobe und sehr viel Gel im Haar.

Bud Fox, Sohn eines Flugzeugmechanikers und standfesten Gewerkschafters, will an der Wall Street groß ins Geschäft kommen. Also versorgt er den einflussreichen Finanzinvestor Gordon Gekko mit gewinnbringenden Insiderinformationen, unter anderem auch mit dem Gewerkschafts-Gossip seines Vaters. Gekko übernimmt daraufhin die marode Fluggesellschaft. Doch statt sie zu sanieren, wie er es Bud versprochen hatte, will er sie zerschlagen, verscherbeln und die Arbeiter – natürlich auch Buds Vater – auf die Straße setzen. Geläutert intrigiert der Zauberlehrling gegen seinen Hexenmeister: Bud verrät Gekko an die Aufsichtsbehörde.

Was Oliver Stone, der Sohn eines Brokers alter Schule, als kapitalismuskritischen Film konzipierte, gilt heute ästhetisch und ethisch als Blaupause und Kultfilm für sogenannte Heuschrecken und alles, was sonst noch so für die anhaltende Krise verantwortlich gemacht werden kann. »Wall Street« dauert 121 Minuten und lässt sich doch auf eine sechsminütige Sequenz konzentrieren: Bevor Fox ihn anschwärzt, gibt Gekko in sieben Lektionen eine ebenso kurze wie prägnante Einführung in die Verhaltensregeln im Haifischbecken des Finanzinvestments.

Gordon Gekko (etwa 40) und Bud Fox (Anfang 20) sitzen nach einem Squash-Match in der Sauna des exklusiven Wyatt-Clubs. Der Ältere hat das Spiel souverän gewonnen und dem Unterlegenen seine erste Lektion erteilt: Nicht aufgeben! »Try harder!« Nun sitzen die zwei Geschäftsmänner nackt und doch nicht ebenbürtig auf der Saunabank: Wie Fox kommt auch Gekko aus nicht privilegierten Verhältnissen. Eingekauft habe er sich in diesen Sport-Club, greint er, genau wie in den Vorstand des Bronx Zoo, des größten Tierparks von New York. Eine Million Dollar habe ihn das gekostet. »That's the one thing you have to remember about WASPs: they love animals and hate people.« Lektion 2: Bei den »besseren Bürgern«, wie die WASPs in der deutschen Fassung heißen, bei den potenziellen Opfern eines Finanzinvestors also, ist kein Mitgefühl und kein Respekt angebracht. Beides haben sie nicht verdient. Fox nutzt die kuschelige Stimmung für eine Beichte. Er hat 100.000 Dollar aus Gekkos Etat mit Aktien der Fluggesellschaft Terafly in den Sand gesetzt. Gekko rastet nicht aus, relativiert nicht. Er stellt sein Gegenüber bloß. »Bei Terafly hattest du wohl keinen Vater als Gewerkschaftsverteter?« Bud hatte seinen Vater nie erwähnt und fühlt sich ertappt. Gekko: »Die wichtigsten Waren, die es gibt, sind Informationen, findest du nicht?« Mit dieser Lektion 3 lässt er Fox im Saunaaufguss stehen.

Nächster Stopp: Umkleide. Gekko verwandelt sich vom Squash- und Schwitz-Buddy wieder vollends in den Großkrämer: »Die Leute da draußen handeln an der Börse, als würden sie Pfeile auf eine Dartscheibe werfen«, lästert er. »Ich nicht. Ich gehe immer auf Nummer sicher.« Gekko goes Guru und zitiert aus dem Standardwerk chinesischer Militärstrategie der Zhou Dynastie: »Lies Sun Tzu, ›Die Kunst des Krieges‹: ›Jede Schlacht wird gewonnen, bevor sie begonnen wurde‹« – Lektion 4. Gekko zieht den Krawattenknoten noch etwas fester. »Give me guys that are poor, smart and hungry – no feelings«, bringt er Fox gegenüber sein bevorzugtes Mitarbeiterprofil auf den Punkt. So straff wie möglich hat Gekko seine Haare nach hinten gegelt. Im Kino trägt gegenwärtig nur noch einer diese brutale Frisur, Moritz Bleibtreu als Joseph Goebbels in »Jud Süß – Film ohne Gewissen«. Weiter mit Lektion 5: »Wenn du einen Freund willst, kauf dir einen Hund.«

Der Abschied gerät unverbindlich. Fox bettelt um eine zweite Chance. Gekko fordert: »Beschaffe mir ›richtige‹ Informationen«, und vor allem: »Get dressed!« (Lektion 6). Noch einmal nimmt der Meister seinen Schüler mit auf Studienfahrt durch New York. Auf einer Art 80er-iPad präsentiert Gekko die neuesten Zahlen seines Erzfeindes, des britischen Unternehmers Sir Larry Wildman. »Übrigens, dort drüben steht meine erste Immobilie.« Die Verführung beginnt. »Hat mir damals nach zwei Jahren 800.000 gebracht. Das war besser als Sex.« Aufs Stichwort: die Zigarette danach. »Ich dachte, das sei alles Geld der Welt. Heute ist das mein Tageslohn.« Es folgt das unmoralische Angebot. Bud soll herausfinden, an welchen Deals Larry so dreht. Bud zickt. Bespitzelung sei nicht seine Aufgabe, zudem illegal. »Du meinst, so illegal wie das, was du mit der Information deines Vaters gemacht hast?« Bud bäumt sich auf. Es muss doch einen anderen Weg zum Erfolg geben!

»Was ist mit harter Arbeit?« Es folgt einer der wenigen psychologisierenden Momente von »Wall Street«. Sein Vater, schimpft Gekko, habe gearbeitet wie ein Elefant und sei schließlich tot umgefallen, mit 49. Was hat's gebracht? Zeit für die finale Lektion 7: »If you're not inside, you are outside, okay?« Auf Gekkos Geheiß hält der Wagen. Der Junge muss aussteigen, dabei über den Schoß seines Mentors hinwegsteigen. Das macht Mühe. Endlich ist Gekko allein. Aber schon klopft es am Fenster. Bud schaut in den Wagen, wie ein Tier in der Falle: »You got me.« Und Gordon Gekkos steinerne Miene verzieht sich zu einem breiten Grinsen. Die Limousine fährt ab. Bud ist »inside« und bleibt allein zurück.

Den Deregulierungsbestrebungen im Finanzsektor während der Reagan-Ära hat »Wall Street« seinerzeit ein Denkmal gesetzt. Während Obama nun versucht, wieder zu regulieren, was zuvor der Kontrolle entzogen wurde, wirkt das Denkmal plötzlich wie ein Mahnmal. Oliver Stone will den Stimmungswechsel nun mit einem Sequel zum Film kommentieren, mit »Wall Street: Geld schläft nicht«. Darin veröffentlicht Gordon Gekko (wieder Michael Douglas) ein Buch, das er in den acht Jahren geschrieben hat, die er wegen Insiderhandels und Betrugs im Gefängnis verbrachte: »Ist Gier gut?« – die Umkehrung seines berühmten Credos »Greed is good!«. Offenbar möchte Stone seine Systemkritik diesmal unmissverstanden wissen und hat seinen allzu strahlenden Superschurken demontiert. Was nichts daran ändert, dass der Regisseur im Kontext der Krise dabei allerdings wie ein Politiker wirkt, der zu seinen Irrtümern erst dann steht, wenn sie ihm nachgewiesen werden konnten.

»Wall Street« *USA 1987, Regie: Oliver Stone. Mit Michael Douglas, Charlie Sheen, Daryl Hannah u. a., 121 Minuten, DVD (Fox / CineProject)*

»Wall Street: Geld schläft nicht« *USA 2010, Regie: Oliver Stone. Mit Michael Douglas, Shia La Beouf, Josh Brolin u. a., 126 Minuten, (Fox) 21.10.10*

GEHEIMNISSE DER BAUMEROTIK

Wichtige Musikvideos: iamamiwhoamis »t«

TEXT: THOMAS HÜBENER

In der Spex-Reihe »Wichtige Musikvideos« stellen wir in jeder Ausgabe einen Clip vor, der die Bedingungen des digitalen Zeitalters spiegelt und Musik auf innovative Weise illustriert. In dieser Folge wirft Thomas Hübener einen Blick auf die virale Kampagne, mit der eine als »iamamiwhoami« in Erscheinung tretende Schwedin einen gewaltigen Medienbuzz erzeugte.

Seit die Religion niedergeht und nicht einmal die steuerlich als gläubig Ausgewiesenen uneingeschränkt an den Mann mit dem Bart oder ein Leben nach dem Tod zu glauben vermögen, blühen nicht nur die Fundamentalismen, sondern auch Esoterik und Spiritismus. Dem drohenden Sinndefizit in einer zu Tode aufgeklärten Welt will begegnet sein. Das schlägt sich nicht zuletzt in Musikvideos nieder, die das Geheimnisvolle, rational nicht Erfassbare und Andere der Vernunft zum Sujet wählen. Bei iamamiwhoami begann das Rätsel schon beim Namen. Seit Dezember letzten Jahres tauchten unter dem Pseudonym bei YouTube bizarre Kurzvideos auf, die sich Multiplikatoren aus Blogosphäre und Musikjournalismus fleißig zuschickten. Auf sechs Clips mit einer Dauer zwischen 56 und 82 Sekunden folgten sechs längere Videos, jeweils begleitet von Digital-Releases der entsprechenden Songs auf iTunes. Zu sehen waren im ersten Video Bäume, aus deren Geäst schwarz bemalte menschliche Arme und Beine sprossen. Hier zeigte sich eine Natur, die an den unheimlichen Animismus in Lars von Triers »Antichrist« erinnerte. Dazu kamen Schnitte auf eine von einer Fruchtblase umschlossene, schlammbedeckte Frau mit blondem Haar. In den folgenden Kurzfilmen konnte man ihr dabei zuschauen, wie sie über die Rinde eines Baumes leckte, bis ein pastöser Saft floss. Später wurde sie bei einer Mischung aus tree hugging und Baumkopulation gezeigt. Die Dendrophilen dieser Welt – das sind die immer ein wenig unterrepräsentierten Baumerotiker – dürften diese Clips lieben.

Unterlegt waren diese spukigen, naturmystischen Videos mit dräuender elektronischer Musik, die ins Geisterhafte verfremdeten weiblichen Gesang begleitete. Der Manipulation der Stimme entsprach auf der Bildebene die Unkenntlichmachung des Gesichts. Von Clip zu Clip gewannen Stimme und Antlitz jedoch immer schärfere Konturen. Über die Identität des dahinter steckenden Künstlers wurde lange leidenschaftlich debattiert: Mochten etwa Goldfrapp, Lady GaGa, Trent Reznor, Christina Aguilera oder Karin Dreijer Andersson für all das verantwortlich sein? Schließlich galt die eher für biederen Softpop als für experimentellen Elektro bekannte Schwedin Jonna Lee als höchstwahrscheinlichste Kandidatin. Auch die Titel forderten zum Rätsellösen auf: Die ersten sechs Videos trugen Zahlenkombi-

nationen als Namen, die folgenden je einen Buchstaben. Der Code erwies sich als nicht allzu vertrackt: Übertragen auf das Alphabet, ergaben die Ziffernfolgen die Begriffe »educational«, »i am«, »it's me«, »mandragora«, »officinarum« und »welcome home«. Mandragora officinarum ist der lateinische Name eines Nachtschattengewächses, das seit der Antike als magisches Aphrodisiakum Verwendung fand und besser als gemeine Alraune bekannt ist. Nach dem Volksglauben wurde aus ihr die auf die Schleimhäute von Vagina und Darm aufzutragende Flugsalbe der Hexen hergestellt. Der Umstand, dass sie auch als Heilmittel gegen Unfruchtbarkeit eingesetzt wurde, deutet darauf hin, dass es in den Videos um eine Geburt geht, genauer: um die Geburt einer Künstlerin. Zur Bildlichkeit des Gebärens passt auch, dass die sechs Buchstaben der längeren Videos das Wort »bounty« ergeben, mit dem die ›Fülle‹ und ›Freigebigkeit‹ der schaffenden Natur gemeint sein könnte. Im vorletzten Video mit dem Titel »t« erblickte man die mysteriöse Frauenfigur dann zum ersten Mal deutlich. Zunächst sieht man Unterwasseraufnahmen ihrer Füße, bevor sie dem Meer entsteigt, über dem die Morgensonne aufgeht. Auch der Tagesanbruch deutet in Verbindung mit dem Bild des Dem-Wasser-Entsteigens auf das Motiv der Neugeburt hin. Mit der Krone, dem Zepter und dem Reichsapfel aus Alufolie ergreift die Figur die Insignien königlicher Macht. Dass sie dabei von weißen Tröpfchen bedeckt ist, könnte ein Hinweis auf die Liebesgöttin Aphrodite, die »Schaumgeborene«, sein. (Womit iamamiwhoami auch seltsam synchronisiert wäre mit Kylie Minogue, die ihr neues Album nach der Göttin benannt hat.)

Man merkt den iamamiwhoami-Videos an, wie sehr sie sich danach sehnen, die Attribute ›barneyesk‹ oder ›lynchig‹ angeheftet zu bekommen. Die Symbole fungieren weniger als Bedeutungs- denn als Stimmungsträger. Abgesehen vom Lancieren eines neuen Acts – bzw. dem Imagewechsel eines älteren – geht es hier nicht vorrangig um Inhalte. Alles dreht sich um die Evokation einer Atmosphäre. Wer immer sich die Kampagne ausdachte, hat sich eines modernen Verlangens bedient: unserer von jedem Vampirfilm und jeder Mystery-Serie angezapften Sehnsucht nach dem Geheimnisvollen. Sie ist der Phantomschmerz einer entzauberten Welt.

Übrigens konnte die Befürchtung, es handele sich hier möglicherweise doch nur um Werbung für ein neues Schaumbad, Anfang August noch entkräftet werden: Eine einfache Domain-Abfrage bei der Whois-Datenbank ergab, dass die Webseite iambounty.com am 26.06.2009 von einer gewissen Jonna Lee (629992), Laangholmsgatan 18, Stockholm, Schweden, registriert wurde.

SPEX POP BRIEFING

MIT

CHRISTOPH BRAUN, MAX DAX, ROBERT DEFCON, LUKAS DUBRO, ULRICH GUTMAIR, THOMAS HÜBENER, HOLGER KLEIN, RALF KRÄMER, ARAM LINTZEL, MICHAEL LUTZ, OSKAR PIEGSA, ANDREAS REIHSE, CHRISTOPH TWICKEL, ANNE WAAK

GRINDERMAN

»Grinderman 2«

(Mute / EMI)
10.09.10

Max Dax: Eine Visite auf der offiziellen Website von Nick Caves seit 2006 bestehender Band Grinderman: Man sieht einen morbiden Trailer für das neue Album.

Ralf Krämer: Und so, wie das neue Album »Grinderman 2« betitelt ist, als handele es sich dabei um das minderwertige Sequel eines halbwegs erfolgreichen Horror-Slashers, spielt auch der Clip mit den Ängsten des Unterbewussten: Wir sehen eine Badewanne voll blubberndem Seifenwasser. Der Kopf einer jungen Frau erhebt sich aus der Brühe. Schrifteinspielung: »YOU THINK YOUR HUSBAND WILL PROTECT YOU.« – Split-Second-Schnitt auf ein gorillaähnliches, mit den Zähnen fletschendes Affenmonster; bedrohliches Gegrunze. Schrifteinspielung: »YOU ARE WRONG.«

Dax: Nick Caves Liebe zum dunklen, bedrohlichen Kino ist ebenso bekannt wie seine Passion für den noch dunkleren Blues. Das Erscheinen des Grinderman-Debütalbums vor drei Jahren markierte die Erlösung von einem gefühlten Jahrzehnt der Ödnis und Routine, welche die letzten Albumveröffentlichungen der Bad Seeds mit Ausnahme von »Dig!!! Lazarus, Dig!!!« (2008) umweht hatte – und das wiederum war das Album, das ebenso wie Grinderman davon profitierte, dass Cave die musikalische Leitung beider Bands von Mick Harvey auf Warren Ellis übertragen hatte. Bedeutete dies doch in beiden Fällen das Zulassen, wenn nicht gar das Erzwingen von Dissonanzen, Ungenauigkeiten, Geilheiten im Sound. Es ist das Resultat einer Arbeitsweise, die nunmehr von der Songfindung im Trial-&-Error-Verfahren innerhalb von Jam-Sessions geprägt ist – und nicht mehr vom ›genialen‹ Songwriter-Ego, das die auf ihn wartende Begleitband mit einem neuen Song von der Langeweile erlöst. In diesem Laborklima sind die Bedingungen für radikal Freies günstig: Die neun Songs von »Grinderman 2« stehen für eine gelungene Fusion von knallharten Blues-Elementen, Electric Jazz, wie er in den Siebzigern gespielt wurde, und (Überraschung!) den Rolling Stones zur Zeit von »Beggar's Banquet«.

Krämer: Warum Grinderman gerade jetzt zurückkehren, nach zuletzt fast inflationär vielen Soundtrack-Veröffentlichungen von Cave/Ellis, bleibt zwar ein wenig unklar. Doch die Platte spricht für sich. Sie mag in vielen Zungen sprechen, manchmal nuschelnd und nicht so eindeutig auf unmittelbaren Zugang hin gebaut sein wie ihr Vorgänger. Doch fällt die Belohnung umso größer aus.

Michael Lutz: In der Tat, direkten Zugang gibt es hier nicht. Anders als beim ersten Teil der Grinderman-Saga, der ja catchy war. Dafür steckt der Teufel wie so oft im Detail. Wenn auch die neun Songs zunächst wie ein einziger klingen, zerfasert und bisweilen langatmig: Es kristallisieren sich in dieser aufrichtigen Blues-Adaption nach und nach erhabene Momente heraus. Neben »Heathen Child«, der ersten Single, etwa auch beim Schlussstück »Palaces of Montezuma«, einem poetischen Liebesgedicht.

Krämer: Der Blues! Das ist bei Nick Cave natürlich nicht irgendeiner, sondern der mörderballadeske,undurchdringliche,terpentinegetränkte Blues von Sam Lightnin' Hopkins (der beim Glückspiel mehrfach niedergestochen wurde) oder Leadbelly (der wegen Mordes verurteilt und dann begnadigt wurde, weil der zuständige Gouverneur seine Musik so gern mochte). Wenn Cave sein Album also mit den heiligen Worten »I woke up this morning and I thought / What am I doin' here?« beginnt, dann spricht aus ihm auch der Schalk. Denn natürlich weiß er, dass er hier im Geiste der prototypischen Blues-Eröffnungszeile ein kollektiv verinnerlichtes Uni-

PLATTE DER AUSGABE

»Freiland Klaviermusik« von Freiland

(Profan / Kompakt) 07.06.10

Thomas Hübener: Treffen sich Thelonious Monk, Arnold Schönberg und Krzysztof Penderecki im Vereinshaus der Polkafreunde e.V. und beschließen, eine Clubnacht zu gestalten. Das uterale Bumm-Bumm-Bumm als das Urpattern von Techno trifft hier auf den Geist des Freejazz.

Ulrich Gutmair: Das erste Signal, das diese neuen Stücke von Wolfgang Voigt aussenden, ist ›Kunstmusik‹. Die üblichen Harmonielehren werden nicht beachtet, und doch entwickeln die Stücke der »Freiland Klaviermusik« einen sehr eigenen, angenehmen Groove. Während die ersten Freiland-Platten Mitte der Neunziger mit unrunden Polkarhythmen experimentierten und dabei die Frage stellten, was eigentlich ein Groove ist und warum Rhythmen, die nicht im Viererschema organisiert sind, oft so starke Bewegungsimpulse hervorrufen, pumpen die meisten Stücke nun ganz im Gegenteil mit einer sturen, geraden Bassdrum im Untergrund.

Aram Lintzel: ›Stur‹ ist hier zunächst mal nicht die Bassdrum, sondern Wolfgang Voigts (musik-)ontologische Obsession. Seine Hypothese, die er nun in einer neuen Versuchsanordnung zu beweisen versucht: Die gerade Techno-Bassdrum war immer schon da, ist immer da und wird immer da gewesen sein. Von hier aus nimmt er ultra-modernistische bzw. anti-expressionistische Klaviermusik ins Visier.

Gutmair: Man glaubt zu hören, dass hier jemand spielt und sich nicht daran stört, wenn das eigene Spiel nicht ganz punktgenau mit den Maschinenbeats zusammenfällt. Aber schon im nächsten Moment wird deutlich, dass es wohl doch das Äquivalent eines automatischen Klaviers sein muss, das den materiellen oder vielleicht auch nur virtuellen Lochkarten seines Programmierers folgt.

Hübener: Mitunter geht es in diesen Voigtgebieten erfrischend sick und morbide zu: Eine beatlose Miniatur wie »Mondlicht« kann man sich gut zur Untermalung eines Argento-Giallos vorstellen (langsame Kamerafahrt durch das Haus des Killers mit seinen Mordwerkzeugen und seiner antiken Spieluhrensammlung). Aus der Konfrontation zwischen der Präzision der Maschinenmusik und dem ›human factor‹ der Improvisation werden immer wieder kreative Funken geschlagen. Auch wenn man sich manchmal fragt, ob der Mann noch alle zwölf Töne im Schrank hat: Wolfgang Voigt hat wieder einmal ein Album veröffentlicht, das wie nichts anderes klingt. Umwerfend, einzigartig und wahnwitzig.

Andreas Reihse: Ja, ein wunderbar enervierendes Album. Die schmatzenden Bässe zerhacken gnadenlos das Hammerklavier: wie mörderische, viel zu große Insekten, die an der Windschutzscheibe zerplatzen. So konsequent hat man den Kölner Überfather of Techno lange nicht gehört. In seiner Radikalität erinnert dieses böse Meisterwerk an Thomas Brinkmanns »Tokyo + 1«.

Robert Defcon: Böse? Nichts erinnert hier auch nur annähernd an die Tumulte, die historisch zwischen Strawinskys »Le Sacre du printemps« von 1913 und, sagen wir, Gangster-Rap zuweilen wirklich Ahnungen des Bösen weckten. Saalschlachten kann man sich zu Voigts neuem Wurf ebenso wenig vorstellen wie heiße Abfahrten, sondern eher – und das scheint Absicht zu sein – ein geduldiges und an Erkenntnis interessiertes Bildungspublikum. O-Ton Voigt 2008 in der De:Bug: »Damals [vor zehn Jahren] wollte ich kein ›Vortragskonzert‹ vor einem sitzenden, gewissermaßen ›aufmerksam zuhörenden‹ Publikum spielen. Heute will ich genau das.«

Lintzel: Was ja keine Schande ist, zumal Voigts konzeptuelle Härte ganz schön an die Knochen geht. Doch auch wenn sich »Freiland Klaviermusik« nicht unvermittelt aneignen und als neutrale Hülle genießen lässt, ist die Sturheit absolut plausibel. Denn die zunächst erzwungen klingende Weltformel »Alles ist Techno (oder könnte es sein)« hat nichts Einzwängendes, sondern wirkt im Gegenteil erkenntnisfördernd. Man hört jede Musik anders und neu, wenn man in ihr wie Voigt die universale Bassdrum hört.

Ralf Krämer: Dies ist gleichzeitig die erste Platte, die Voigt nach zehn Jahren wieder auf seinem eigenen Label Profan veröffentlicht, das er selbst als »It is pop, not intelligent Techno. Bee Gees, not Documenta« beschreibt. Genau diese Worte treffen das Problem dieser Platte im Kern, denn sie klingt an vielen Stellen eben gar nicht nach Pop-Perfektion, sondern nach verspielter Lustmusik, ohne wirkliche Richtung, ohne Anspruch auf Bedeutung. Was ein Querkopf halt so macht, wenn er sich auch mal ans Klavier setzt, als einem Instrument unter vielen. Die Platte hat 13 Stücke, ihre Titel klingen wie ein aufs Minimum komprimiertes Gedicht von Georg Trakl – »Verwandlung, Geduld, Kammer«, und ach, wenn es nicht Voigt wäre, müsste doch spätestens über Track 13 (»Silberg«) gesagt sein: Ja, so klingt's, wenn einer modern sein will, aber mehr Chuzpe als Ahnung hat. So kümmerlich schliert es da in den tiefen Lagen, so unbehauen klimpert die rechte Hand mit der Maus. Tracks wie »Brücke« hingegen ziehen Voigts Idee von düsterer Energie sehr konsequent und planvoll bis zum Ende durch, mit einem Interesse an der in diesem Genre so essenziellen Präzision. Das ist ein schmaler Grat, und nur weil er von einem ›Guten‹ begangen wird, heißt es nicht, dass er nicht zu oft ins tatsächlich Profane abgleiten würde.

versum an Bedeutungen und (dramatischen) Geschichten von Unglück, Verfehlung und Verlust abruft. Ein gottverdammter Humor kommt hier zum Ausdruck. Doch Cave geht es nicht (mehr) um das verdammte Schicksal. Der Song, den er »Mickey Mouse and the Goodbye Man« getauft hat, erinnert nicht nur wegen der erneuten Tier-Analogie an seinen letzten Roman »The Death of Bunny Monroe«, auch so eine dirty Blues-Story, explizit, ein Comic für Erwachsene. Mickey Mouse ist, wie Bunny Monroe, ein sexbesessener Egomane, nur bleibt diesem in seinen 5:42 Minuten keine Zeit für Sentimentalitäten, geschweige denn für ein so existenzielles Gefühl wie Verlust. Dafür hat er einen »brother«, mit dem er die Panik teilt (»Do you think that might be the cops?«) und den Trieb (»And we sucked her and we sucked her and we sucked her dry«). Den Texten und der Musik geht es hier um das Gleiche: den Moment.

Dax: Mögen Grinderman aufgrund ihrer Besetzung schon bei ihren ersten Konzerten, spätestens aber mit ihrem Debütalbum den Status eines Instant-Klassikers innegehabt haben – erst jetzt schließt Cave den Kreis zu seiner legendären und heute doch weitgehend in Vergessenheit geratenen Band The Birthday Party. Zum wilden, ungebändigten, elektrisch verzerrten Lärm der Grinderman-Band hat sich Cave zudem eine neue, forderndere Stimme zugelegt bzw. seine zu altern beginnende Stimme erstmals zugelassen. Der bei Cave schon lange spürbare Wunsch, älter zu sein, als er ist, wird hier en passant erfüllt. Nur dass die Musik, anders als bei anderen alternden Herren – von Mick Jagger über Lou Reed bis Dylan –, sich eine harte Aggressivität bewahrt hat. Ob's am Heroin liegt – der Erinnerung an die Droge oder einem wohldosierten gelegentlichen Ausflug zu ihr?

Krämer: Zuvor wird allerdings eher gebarmt und geflüstert, fast sieben Minuten im Beinahe-Talking-Blues »When My Baby Comes, She Comes«. Atmosphärisch spielen Caves Erfahrungen als Soundtrack-Komponist immer wieder in die Produktion, so im erwähnten, fast schon theatralischen »Heathen Child«. Den wie Sirenen heulenden Gitarren nach ist diese Single ein düsterer Großstadtthriller, den Lyrics nach ein erweitertes Remake von John Lennons »God«. »I don't believe in Buddha... / I just believe in me, Yoko and me, that's reality«, sang der Ex-Beatle nicht lange nach der Trennung von seiner berühmtesten Band in die Welt. So etwas Schlichtes und Ergreifendes dürfte sich heuer auch niemand vom Schlage Lennons mehr trauen. Cave indes formuliert gegenwartsgemäß nüchterner, ruft auf zur Flucht nach vorn: »You think, your children will protect you? / You are wrong«. An die Stelle der »children« treten in dem Song auch noch das »government« oder der »big big husband«. Alles »wrong«. Wir erinnern uns an eingangs erwähnten Trailer, in dem »Grinderman 2« noch so tut, als müsse der Zuschauer um eine schutzlos badende Frau fürchten. Doch das Affenmonster dürfte keine Chance haben. »She« kennt den Weg aus der Wanne. »She don't care about Buddha, she is the Buddha« – denn »she is a heathen child«. Dagegen wirkt Lennons Rückzug in die Zweierbeziehung wie die letzte Zuflucht eines Pantoffelhelden. So diffus dieses Album im Ganzen beim ersten Anlauf wirkt: Der bibelaffine Cave preist hier die Unruhe als Weg zur Erlösung, und »Grinderman 2« ist auto-gnostische Aufrüstung im besten Sinne.

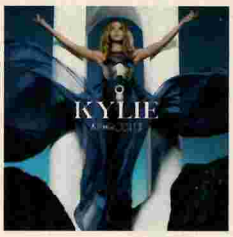
PVT

»Church With No Magic«

(Warp / RTD)
06.08.10

Michael Lutz: Pivot aus Sydney haben die Vokale aus ihrem Namen getilgt und veröffentlichen ab jetzt unter dem Kürzel PVT. Komisch eigentlich, denn Vokale sind per se Gesang, und Gesang gibt es auf »Church With No Magic« bedeutend mehr als noch auf ihrem Debüt von 2008. Auf »O Soundtrack My Heart« ließ das Trio gerade einmal Gestöhne zu, um die Soundgewalten der übersteuerten Gitarren, der Noise-Samples und Synthesizerschwaden nicht aus dem Fokus zu rücken. Doch obwohl die Band mit Richard Pike jetzt einen Sänger aus ihren eigenen Reihen hat, scheint sich an PVTs grundlegendem Ansatz nicht viel geändert zu haben: Die schwerelosen Soundtrack-Fragmente in Tracks wie »Only the Wind Can Hear You« könnten von Boards of Canada stammen, die verglitchten Jams, die sie auf diese Gerüste mauern, ebenso gut von Battles. Das sind nicht die schlechtesten Referenzen. Trotzdem kann man diese Veröffentlichung auch symptomatisch für den derzeitigen Zustand der Londoner Electronica-Institution Warp lesen: Es ist kein Geheimnis, dass hier – von Gonjasufi und Flying Lotus einmal abgesehen – schon lange nichts wirklich Umwerfendes mehr passiert ist.

Max Dax: Trotzdem dürfen PVT als Ehrgeizige angesehen werden, und sei es, weil sie genau beobachtet haben, dass Bands wie Animal Collective oder !!! jüngst erfolgreich Kurswechsel haben vollziehen können – und dabei immer erfolgreicher und relevanter wurden. Das Profil von PVT ist in diesem Sinne nicht allein in den Vorbildern zu suchen, die sie mit ihrer Identität zu verschmelzen versuchen. Viel entscheidender ist, dass hier eine Band, die unter genauer Beobachtung steht, weil man ihr viel zutraut, die Gunst der Stunde nicht nur erkennt, sondern auch zu ergreifen bereit ist. Wer »Church With No Magic« also heute hört, wird Zeuge einer Neudefinition. Dass PVT ihr Album auf Empfehlung ihres durchaus auch über Gonjasufi und Flying Lotus hinaus noch relevanten Labels in einem Londoner Instrumentenkeller voll historischer Synthesizer aufgenommen haben, führte zu einer Fülle von sonischen Grundierungen und einem eigenen Resonanzraum. Wir wissen es schon jetzt: Dies ist ein Übergangsalbum für Connaisseure. Das nächste Album wird weltweit für Aufsehen sorgen.

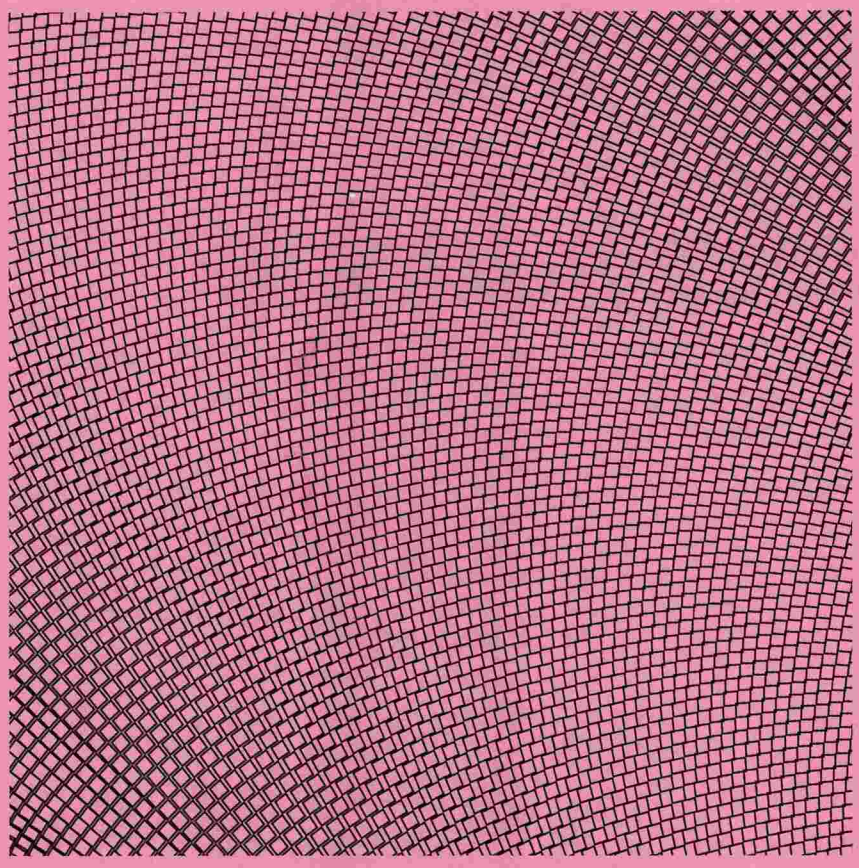


KYLIE

»Aphrodite«

(Parlophone / EMI)
02.07.10

Anne Waak: Im Video zu »All the Lovers« türmen sich Models sämtlicher Geschlechter und Ethnien in züchtiger Unterwäsche zu einer riesenhaften, wimmelnden Menschenpyramide, die auf bizarre Weise als naiv-plakatives Love-&-Peace-Pendant zur überaus realen Folterskulptur von Abu-Ghuraib gelesen werden kann. Auf deren Spitze thront Kylie und lässt sich als Verkünderin grenzenloser Liebe feiern. (Kein Scherz: Über der Szenerie schwebt auch noch ein weißer Elefant.) Doch zur Musik: Natürlich muss man sich die Produktion eines für den weltweiten Einsatz konzipierten Dancepop-Albums dieser Größenordnung wie eine aufwendige, mehrstufige Schönheitsoperation vorstellen. Bei »Aphrodite« waren unfassbare 16 Produzenten am Werk, unter ihnen federführend Stuart Price, der nach Engagements für Madonna, The Killers oder jüngst die Scissor Sisters offenbar noch immer als Produzent du jour gilt. Tatsächlich schafft er es, jedem Stück die spezi-

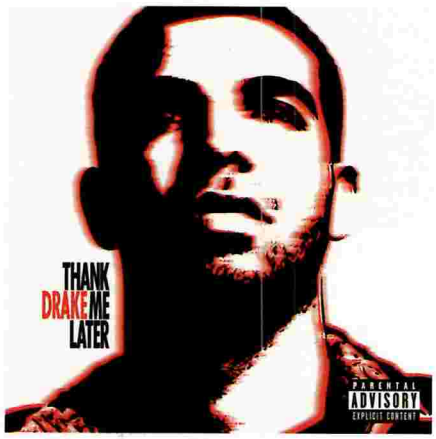


CD #92

I Erobique & Jacques Palminger feat. Shaggy Sharoof »Totaler Spinner« *(Staatsakt / RTD)* II Greie Gut Fraktion »Wir bauen eine neue Stadt« *(Monika Enterprise / Indigo)* III Stella »Nobody Can Do Me No Harm« *(Snowhite / Clouds Hill / Universal)* IV John Roberts »Lesser« *(Dial / Kompakt)* V Marteria »Endboss« *(Four Music / Sony)* VI HGich.T »Der geile Max« *(Tapete / Indigo)* VII 1000 Robota »Fahr weg« *(Buback / Indigo / Finetunes)* VIII Interpol »Lights« *(Coop / Universal)* IX Gonzales »Bittersuite« *(Gentle Threat / Edel)* X Orchestral Manoeuvres In The Dark »New Holy Ground« *(Blaenoise / RTD)* XI Dwele »What's Not to Love« *(E1 Music / Groove Attack)* XII Aloe Blacc »Take Me Back« *(Stones Throw / Groove Attack)* XIII Menomena »Five Little Rooms« *(City Slang / Universal)* XIV Tired Pony »Dead American Writers« *(Polydor / V2 / Coop / Universal)* XV Nufa »Tägerwilen« *(Klangbad / Broken Silence)* XI ZPYZ »Nightreceiver« *(ZPYZ / DEAG / Warner)*

Zusammenstellung: Martin Hossbach

spex



THESE BEATS ARE LEGAL

Hiphop und R&B mit Stephan Szillus

Im Juni ist ein beeindruckendes Debütalbum erschienen, das in der Hiphop-Welt so kontrovers diskutiert wird, wie es in der Regel nur bei ernsthaften Klassikeranwärtern geschieht. In der Tat bringt »Thank Me Later« *(Cash Money / Universal)* des ehemaligen Kinderschauspielers Aubrey »**DRAKE**« Graham alle Anlagen dafür mit: Das Album überzeugt mit einem eigenständigen Soundentwurf zwischen Hochglanz-R&B, Backpack-Rap à la Little Brother und der von Kanye West erschaffenen synthetischen »808s & Heartbreak«-Ästhetik. Drake ist ein Protagonist, dessen souveräner Vortrag stets zwischen unbändigem Lebenshunger und posthedonistischer Melancholie pendelt. Zu Gast sind hier alle aktuellen Größen der Zunft (Jay-Z, Lil Wayne, T.I., Young Jeezy), die Produktion klingt dank Drakes Freunden Noah »40« Shebib und Boi-1da trotz Detailverliebtheit stets wie aus einem Guss und hat das Potenzial, ähnlich wie die Vuvuzela oder Katy Perrys »California Gurls«, zum Soundtrack des Sommers zu werden. Mit »Thank Me Later« ist dem Kanadier ein Schlüsselalbum gelungen, das einem gesamten Genre zur inhaltlichen und stilistischen Wiederbelebung verhelfen könnte.

Eine solche hat auch **EMINEM** erfahren – nicht nur in künstlerischer, sondern auch in ganz reeller, klinischer Hinsicht. Der geläuterte, nunmehr drogenfreie 37-Jährige gibt sich auf seinem Album »Recovery« *(Aftermath / Universal)*, das nur wenig mehr als ein Jahr nach seinem Comeback »Relapse« erschienen ist, so kämpferisch wie schon seit 2004 nicht mehr. Positiv ist vor allem zu bemerken, dass diesmal das Gros der Produktionen nicht von ihm selbst und / oder Mentor und Entdecker Dr. Dre stammt. Stattdessen liefern die Beat-Hexer der Stunde wie DJ Khalil, Just Blaze und Boi-1da einen unbeschwerten, zeitgemäßen Soundtrack für die affektiven Ausbrüche des Detroiter MCs. Auch wenn Sample-Quellen wie Haddaways »What Is Love« oder Ozzy Osbournes »Changes« grenzwertig sein mögen, löst sich der hungrige, angriffslustige Eminem mit »Recovery« endlich von seinem Image als berufsjugendlicher Pöbel-Rapper. Vielmehr zeigt er, wie man mit der eigenen Geschichte und der Entwicklung von Hiphop umgehen kann, ohne dabei auf ewig im ästhetischen Gestern stecken zubleiben.

THE ROOTS haben mit »How I Got Over« *(Def Jam / Universal)* ihr sage und schreibe neuntes Studioalbum aufgenommen. Nach ihren experimentellen Entwürfen in der ersten Hälfte des letzten Jahrzehnts hat sich die Band um MC Black Thought und Drummer Ahmir »?uestlove« Thompson auf den letzten beiden Alben »Game Theory« und »Rising Down« auf eine düster-melancholische Grundstimmung festgelegt, die geprägt ist von Thompsons treibend-harten Funk-Drums, tendenziell spärlicher Instrumentierung und Black Thoughts kommandierendem Bariton. Der Hit auf »How I Got Over«, der genauso heißt wie die Platte, verweist auf die Blaxploitation-Soundtracks der siebziger Jahre, speziell auf Bobby Womacks »Across 110th Street«. Andere Songs werden durch Gastauftritte befreundeter Rapper, aber auch durch genrefremde Musiker wie Joanna Newsom, Monsters Of Folk oder John Legend geprägt – dennoch verlassen The Roots dabei nie ihren eingeschlagenen musikalischen Pfad. Vielmehr gehen sie mit den Gastauftritten um wie mit live im Studio eingespielten Samples. Solide. Samples sind auch das beherrschende Thema auf »Crown of Thorns« *(Decon / Groove Attack)*, dem Soloalbum von **RAKAA**. Der Dilated-Peoples-MC, der von vielen Fans irrtümlich als das schwächste Glied der beliebten Indierap-Formation ausgemacht wird, beweist auf diesem Alleingang, dass sein stoischer Flow und seine intelligenten Texte eine extrem infektiöse Wirkung entfalten können – wenn man sie mit klassizistisch pumpenden Beats von u.a. Sid Roams, Oh No, Illmind oder El-P kombiniert. »Crown of Thorns« ist ein unaufgeregtes, abgeklärtes Beispiel dafür, wie erwachsene Rapmusik klingen kann: weder anbiedernd noch anachronistisch.

fische Signatur zu verpassen, die sich vor allem durch ein stetiges Zuviel an Druck auszeichnet. Auch darin gleicht Price einem plastischen Chirurgen, der berühmt ist für eine einzige konfektionierte, aber eben auch angesagte Stupsnase.

Christoph Braun: »All the Lovers« ist ein wunderbarer, generischer Singalong-Einweg-Hit und damit klassisches Popstarfutter. Dass »Aphrodite« bis auf »Closer« allerdings erstaunlich wenige Versuche enthält, die Radios zu stürmen, lässt eine Frage unbeantwortet: Wie eigentlich geht so eine ›Operation Entertainment‹ inzwischen ein Album an?

Waak: Inhaltlich ist »Aphrodite« vor allem eine Selbstfeier, fünf Jahre nach dem Sieg über die Krankheit: Mit dem titelgebenden Stück kehrt Kylie zu einem Marsch in die Poparena zurück: »It's the truth / It's a fact / I was gone / Now I'm back / Yeah!« So kämpferisch klang sie auf ihrem letzten Album »X« (2007) noch nicht ganz. Mit »Get Outta My Way« wird dann die Ersetzung eines langweiligen Mackers durch einen neuen, aufregenderen zelebriert, in »Closer« geht es um die Selbstauflösung durch Liebe – über einer Spinett-Melodie auf Speed. Weitere Titel lauten wenig einfallsreich »Looking for an Angel«, »Everything Is Beautiful« oder »Put Your Hands Up (If You Feel Love)«.

Braun: »Aphrodite« jedenfalls hinterlässt den Eindruck einer Live-Show – das Wesentliche fehlt. Die auf dem Album ausgestellten musikalischen Neutralitäten scheinen eher den Soundtrack für Massenchoreografien, Umziehorgien und dramatische Innehalte-Posen darzustellen. Kein Album also, sondern eine Tonspur für Konzerte.

Andreas Reihse: Wer aber versucht, Kylie Minogue aufgrund ihrer Alben gerecht zu werden oder auch nur zu begreifen, tut ihr mehr als unrecht. Das Album ist schließlich nur Trigger für eine neue Verwandlung, call it ›Tonspur‹. Wenn schon, muss man sich ihre seit Jahrzehnten wunderbaren Singles vornehmen, besser gleich ihre Videos betrachten (wobei »All the Lovers« lautlos gesehen auch als Mobilfunkreklame durchgehen würde), sich durch die ganzen Popmagazine blättern, am besten auf ein Konzert gehen und zu ihrer Musik tanzen. Kylie gehört neben Robbie zu den wenigen Beispielen gecasteter Teeniestars, die sich vom Produkt zum relativ selbstbestimmten Subjekt emanzipiert haben, um sich von dieser Plattform aus wiederum relativ selbstbestimmt als Produkt zu vermarkten. Kylie ist dabei nie zu einem Yogamonster geworden wie die verbissen ehrgeizige Madonna, die auf jeder Hochzeit tanzt. Im Unterschied zu ihr kann Kylie nach ihrer Musikkarriere tatsächlich immer noch schauspielern, Mode entwerfen oder Kinderbücher

schreiben. Zwar ist auch Kylie mit Sicherheit keine von uns geblieben, aber sie war immer unten mit uns, man kann sie in London auf der Straße treffen, sie weiß, in welche Clubs man gehen sollte, und selbst ihre Bühnenshows haben im Vergleich zu amerikanischem Besorger-Entertainment (nichts gegen das!) immer etwas Herziges. Sie ist, so pathetisch es klingen mag, immer ›Mensch‹ geblieben, als Diva wirkt sie immer etwas zu verkleidet. Wir gratulieren: Kylie ist der einzige, wenn auch adoptierte Superstar, den der europäische Pop noch zu bieten hat.

TIRED PONY

»The Place We Ran From«

(Fiction / Coop / Universal)
23.07.10

Ralf Krämer: Wer das Debütalbum der transatlantischen Interessengemeinschaft Tired Pony hört, darf stutzen – zu seltsam wirkt ihre Besetzung, die sich um drei Herren gruppiert: Richard Colburn, der Drummer von Belle & Sebastian, Peter Buck von R.E.M. sowie Frontmann Gary Lightbody, der Sänger der zwar international erfolgreichen, aber nie ernst genommenen Band Snow Patrol. Skeptisches Abwarten ist mehr als geboten, allein schon, weil sich Tired Pony Lightbodys heimliches Steckenpferd auf die Fahne geschrieben haben: Country. Das riecht nach arriviertem Altherren-Spleen.

Lukas Dubro: »The Place We Ran From« ist allerdings weit mehr als das. Statt plumpe Kopien der üblichen amerikanischen Country-Helden abzufeiern, begibt sich die Band eher auf die Spuren nahezu vergessener Haudegen wie Harlan Howard. Dabei mindestens ebenso stark von Folk- wie von den Country-Traditionen beeinflusst, schafft es die Band durch den klugen Einsatz stilprägender Instrumente wie Banjos, Violinen oder Mundharmonikas, gleich in mehreren Stücken mindestens ebenso anspruchsvolle und atmosphärisch dichte Musik zu spielen, wie man sie von Americana-Amalgamisten wie Bonnie »Prince« Billy, Conor Oberst oder M. Ward kennt.

Krämer: M. Ward tritt hier auch als Gast auf, ebenso seine She-&-Him-Kollegin Zooey Deschanel. Und ja, zunächst steht das Album unter dem Eindruck einer positiven Enttäuschung: »It's not like it was before / There's a beauty in slamming doors / And the lightning plays in your eyes / Like a crack in Northwestern skies«, skandiert Lightbody leicht banal, aber mit gewinnender Souveränität über einem halb von Hand geklatschten »We Will Rock You«-Beat. Dessen Schwerfälligkeit wird vom zarten Klanggewebe aus erwähntem Instrumentarium und weiblichem Harmoniegesang kontrastiert. Ein Eröffnungs-Track, der Vertrauen stiftet. Es hält jedoch nur ein paar Stücke weit, bis zur Klischeeschnulze »That Silver Necklace«, mit der Lightbody jeden Blumentopf gewinnt, den es für Formatradio-Vorhersehbarkeit zu gewinnen gibt. Davon will sich das müde Pony nicht mehr erholen. Zum Schluss steuert »Pieces« mit schlichter Monotonie und irgendwie verträumtem Gesang auf eine Feedback-Orgie für Harmoniebedürftige zu. So funktionieren auch Coldplay. Unterm Strich macht Lightbodys Performance einmal mehr deutlich, dass der Unterschied zu jemandem wie Bonnie »Prince« Billy weniger im Talent liegt, sich tradierte musikalische Patterns anzueignen, sondern im Zulassen von Brüchigkeit, in der Haltung zum Leben und zur eigenen Kunst, die nur umständlich zu beschreiben ist. Im Hören allerdings teilt sie sich unmittelbar mit.

GREIE GUT FRAKTION

»Baustelle«

(Monika / Indigo)
18.06.10

Andreas Reihse: Wow! Was für eine gewinnbringende Kooperation zwischen Antye Greie, alias AGF, und Gudrun Gut. Sie singen und musizieren zusammen, und als Ausgangspunkt sampeln sie Baustellenlärm. Wer jetzt ein Tieftauchen in die existenzialistischen Musique-concrète-Auswüchse, sprich: in die Geräusche der Achtziger erwartet, liegt allerdings daneben. Gudrun Gut geht keinen Schritt zurück zu den Einstürzenden Neubauten (bei denen sie anfangs bekanntlich dabei war): Was sich auf dem Papier wie Testosteronmusik liest, eine schwitzende, muskelbepackte Angelegenheit Marke FM Einheit, entpuppt sich tatsächlich als äußerst

COLIN FIRTH
NOMINIERT FÜR DEN OSCAR®
BESTER HAUPTDARSTELLER

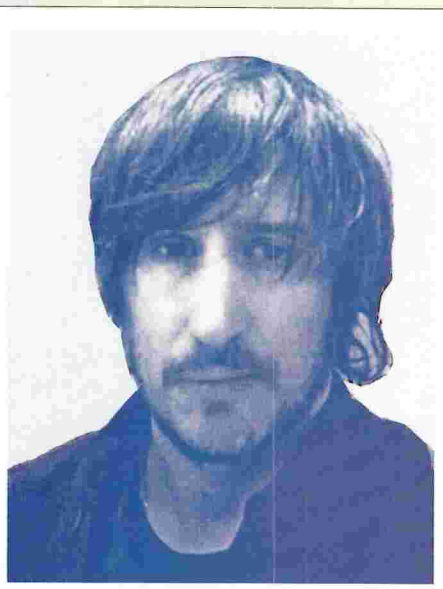
COLIN FIRTH JULIANNE MOO
A SINGLE MA
EIN FILM VON TOM FORD

„Wundervoll gespielt und, natürlich extrem stilsicher"
KULTURSPIEGEL

„Wunderschön, überwältigend und unfassbar stilvoll – Tom Fords Film ist schlichtweg spektakulär."
ELLE

„Colin Firth zeigt die beste Leistung seiner Karriere."
ROLLING STONE

AB 3. SEPTEMBER 201
AUF BLU-RAY UND DV
www.asingleman.senator.de
SENATOR



MUSIK ZUR ZEIT

Mario Koell

ist Art Director der Spex und sammelt Sporen, Grünspan und Schimmelpilze.

Chandeliers: »Dirty Moves«
(2010 Pickled Egg Records)
›Electronic Art Funk‹ beschreibt das Ganze weiträumig, aber treffend. Ein 48-minütiges instrumentales Lo-Fi-Hörspiel aus Chicago, in dem Fragmente von The Dylan Group, Squarepusher, Ariel Pink und Isotope 217 zerhackt auftauchen und gleichsam ineinander zerfließen – und all das ist obendrein, trotz aller Anarchie, melodisch durchwärmt.

Foals: »Total Life Forever«
(2010 Warner / Transgressive)
Das zweite Album der Briten enttäuscht nicht, dank einer Rezeptur fein abgestimmter Zutaten: »Reich' mal etwas Talking Heads rüber, Wild Beasts dürfen auch nicht fehlen, und hobel noch einen Hauch von diesem Fleet-Foxes-Harmoniegesang ab. Rühr' einmal kräftig um mit dem, was die Leute eh schon von uns kennen, aber nicht übertreiben…« Lob an die Küche.

Underworld: »Second Toughest in the Infants«
(1996 Junior / BMG Records)
Neues Studioalbum 2010… das macht mal wieder Hoffnung. Waren Underworld doch niemals besser als auf »Second Toughest in the Infants«. Nie klangen sie vielschichtiger. Nie haben aufeinander getürmte und ineinander verschachtelte Loops mehr fasziniert. Einzig »Born Slippy« hätte niemals geschrieben und zum Thekenhit werden dürfen. Vielleicht hätte sich Karl Hyde in den Folgejahren dann nicht zu manch billig-böser »Lager Lager«-Kopie verpflichtet gefühlt.

elegante Unternehmung – mit einer Bandbreite an Untertönen von spukhafter Unheimlichkeit bis zu offensiver Erotik.

Thomas Hübener: Man könnte diese Musik ›Intelligent Industrial‹ nennen, denn sie öffnet wunderbare Referenztüren beispielsweise zu den britischen Klangokkultisten von Coil.

Reihse: Oder zu Chris & Cosey. Oder den strengeren Arbeiten von Pyrolator oder Holger Hiller.

Hübener: Der repetitiv-hypnotische Gesang auf Englisch und Deutsch oszilliert zwischen dem herben Charme einer Laurie Anderson und den berückenden Audiopornoballaden Cosey Fanni Tuttis. Obwohl in den perkussiven Bässen gelegentlich exorbitant, ist dies jederzeit sanfte Musik, die auch Brian Eno gefallen dürfte. Eine Lehre dieser Kollaboration: Alles kann zu meditativem Ambient werden, selbst Baustellenlärm. Es kommt nur auf die Distanz und das organisierende Bewusststein des zum Künstler werdenden Hörers an. All is music. Damit sind wir wohl wieder bei John Cage – eigentlich immer ein gutes Zeichen.

Reihse: Im Laufe des Albums werden Studio und Instrumentenfuhrpark selbst zur Baustelle, die Beats klopfen und hämmern, Becken und Snare gleichen schwerem Eisenwerk, das vom Laster geworfen wird, Gitarren werden zu Flex und Bohrer, der Synthesizer besorgt den Rest. Und wer sich vor AGFs oftmals verkopften Texten fürchten sollte: Auf »Baustelle« fließen die Worte mit einer Leichtigkeit und ummalen in einer im positiven Sinne einfachen Sprache repetitiv die Musik. Zeitlos modern.

Ralf Krämer: Einzelne Momente in den Stücken »China Memories« und »White Oak« wirken gewollt naturlyrisch, pseudopoetisch, mit zu großem Ernst vorgetragen. Ansonsten gilt: »Zurück zur Architektur«. Auf »Cutting Trees« mit seinen Motorsägen und dem Rauschen der Bäume folgt Palais Schaumburgs »Wir bauen eine neue Stadt«. Das coverte zwischenzeitlich sogar Nena. Hier jedoch, im Kontext der Fraktion, macht die Ausgrabung Sinn, gerade in Verbindung mit der Übernahme historischer Fragmente – dass Gudrun Gut mit Palais Schaumburgs Thomas Fehlmann liiert ist, dürfte ein Mezzaningeschoss der Deutungsebenen darstellen. Hier wird alles als meditative Wiederaneignung des Aufbaugedankens verhandelt – nach Jahren, in denen in Berlin jede Baustelle nicht als Ort des Gestaltungswillens, sondern als Kollateralschaden ungreifbarer Investoreninteressen wahrgenommen wurde. Für diesen Ansatz gibt es Verbündete. Man höre nur M.I.A.s »Maya« direkt nach dieser Platte: Als würde man im selben Club demselben DJ zuerst in der Lounge, dann auf dem Party-Floor begegnen. Nicht nur ist zu hören, dass sowohl M.I.A. als auch Greie und Gut kundig im Umgang mit Motorsägen sind: Sie scheinen sich auch im Selbstverständnis eins zu sein. »We matter!«, proklamiert die Greie Gut Fraktion. Das ist nichts anderes als die nach Innen gewendete Spiegelung von M.I.A.s »Born Free«. Zusammen wird ein Paar Schuhe draus, das einen schwere Wege sicher gehen lässt.

M.I.A.

»Maya«
(XL / Beggars / Indigo)
16.07.10

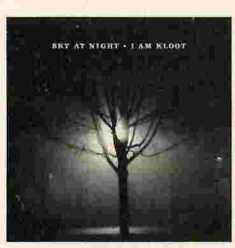
Dubro: »Das Ziel von Google besteht darin, die Informationen der Welt zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen«, heißt es auf der Homepage des Internetkonzerns. Dass dieser Grundsatz gerne mal missachtet wird, demonstrierte der Konzern einmal mehr im April, als Google das neue Musikvideo der britisch-tamilischen Künstlerin Mathangi »Maya« Arulpragasam alias M.I.A. wegen seiner brutalen Gewaltdarstellung vorübergehend von seiner Video-Plattform YouTube nahm. Geschickt nutzte die Künstlerin diese (einkalkulierte) Sperrung, um das Unternehmen an den Pranger zu stellen und gleichzeitig Werbung für ihr drittes Album »Maya« zu machen, auf dem sie den Konzern unter Beschuss nimmt. Zum einen kritisiert M.I.A. Google dafür, sich von der Politik instrumentalisieren zu lassen: »Headbone connects to headphones / Headphones connects to the iPhone / iPhone connects to the internet / Connected to the Google / Connected to the government«, lautet ihre holprige Überwachungsstaatskritik-Gleichung im Opener »The Message«. Zum anderen sagt sie den Giganten offen den Kampf an: »Who says all the rules are made with rulers / We break 'em and break in their computers«, rappt sie in »Meds and Feds« zu einem ebenso langsamen wie aggressiven Digital-Hardcore-Beat und einer martialischen E-Gitarre. So erschließt M.I.A. mit ihrem neuen Album nicht nur die Netzpolitik für die Popkultur, sie macht auch klar, dass sich Musik im Jahr 2010 mit dem Geschehen im Internet auseinandersetzen muss, wenn sie politisch relevant sein will.

Piegsa: Wenn sich M.I.A. abfällig über »die Regierung« äußert, ist klar, wer gemeint ist: die USA. Die hatten Maya Arulpragasam zum letzten Album bekanntlich kein längerfristiges Visum erteilt und sie so gezwungen, sich ihre Featuring-Partner und Produzenten anderswo zu suchen, etwa in Trinidad, Liberia und Jamaika. Die Folge: »Kala«, nicht nur in Spex Platte des Jahres 2008, war ein großartiges Album, nicht zuletzt, weil sie Amerika nicht brauchte. Ein Triumph für M.I.A., die Antiimperialismus-Fraktion und Musikhörer auf der ganzen Welt. Und eine ›public diplomacy‹-Niete für die USA.

Dubro: Apropos kreativer Umgang mit besonderen Situationen: Bedingt durch die Geburt ihres Sohnes saß M.I.A. im letzten Jahr in Beverly Hills fest, weshalb die Aufnahme-Sessions für »Maya« ›zu Hause‹ stattfinden mussten – ihr aktuelles Visum ist nur auf ein Jahr begrenzt, ihren Verlobten, den steinreichen Amerikaner Benjamin Bronfman, will sie deshalb trotzdem nicht heiraten. Wie Produzent Rusko berichtete, hätten sie in ihrer Villa unter anderem den Herzschlag des Säuglings aufgenommen.

Piegsa: Als amerikakritisches Statement fällt »Maya« gegenüber »Kala« allerdings weit ab. M.I.A. rappt auf dem Track »Lovealot«: »They told me this is a free country / And now it feels like a chicken factory«. Die Verquickung aus Verschwörungstheorie, Maximalvorwurf an den politischen Gegner und Poesiealbum-Polemik entspricht dem intellektuellen Potenzial der Tea-Party-Bewegung, die ebenfalls gegen den amerikanischen Staat, aber deshalb noch lange nicht emanzipatorisch ist. Musik und Message gehen hier nicht ineinander auf wie noch auf »Kala«, sondern stehen einander im Weg.

Gutmair: Wirklich schade, dieser ganz doofe Antiimp-Quatsch auf dem Niveau von 1972. Denn die Musik ist wirklich State of the Art. Das Rauschen in der Leitung, der Code der Transaktion, der Noise des Digitalen, rhythmisiert über Jungle-Breaks aus dem 21. Jahrhundert. Wenn die Texte nicht so omahaft verhärmt wären, hätte man viel Spaß mit dieser Platte haben können. »It takes a muscle« allerdings ist ein rundum großer Track. Schön ironisch bekiffter Reggae für Temperaturen ab 30 Grad Celsius.



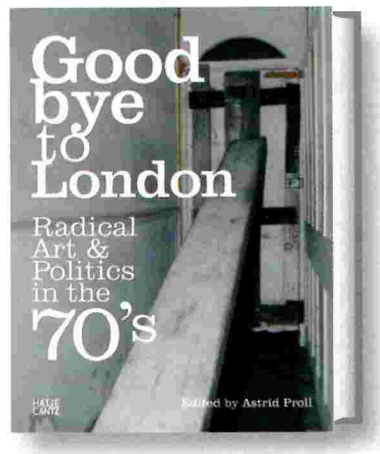
I AM KLOOT

»Sky at Night«

(PIAS / RTD)
30.07.10

Max Dax: Die einstigen Pub-Rocker, die sich und ihren Bierkonsum in der Vergangenheit dank stylisher Typo-Cover erfolgreich als misantropisches Konstrukt zu tarnen vermochten, sind zurück mit einem Album, das gar nicht nervt. Damit hatte sicherlich niemand gerechnet: Liebe, Freude, Eierkuchen.

Christoph Braun: »Wo ist der Konflikt?« So lautet die alte Frage der Dramaturgie. Mit ihrer Beantwortung sollen Stoffe für die Bühne und die Leinwand entwickelt, soll Leises lauter werden. John Bramwell pflegte als Sänger der Band I Am Kloot stets dramatische Konflikte zu besingen. Er wirkte dabei bisweilen



Goodbye to London
Radical Art and Politics in the Seventies

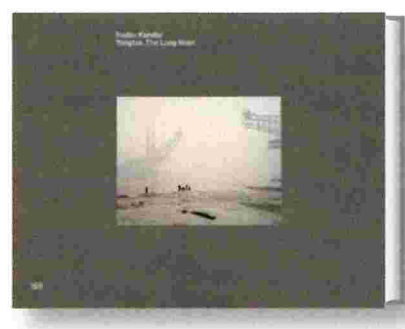
Deutsch/Englisch
208 S., 119 Abb., davon 51 farbig,
17,5 x 23,6 cm, gebunden
€ 29,80 [D], CHF 43,90
ISBN 978-3-7757-2739-6

Kunst und Gegenkultur im London der 1970er-Jahre: Von Astrid Proll herausgegebene Text-und Bildcollage zu den radikalen politischen und kulturellen Entwicklungen dieser Jahre.

Peter Bialobrzeski
Informal Arrangements

Deutsch/Englisch
96 S., 77 farbige Abb.,
24,6 x 21,7 cm, gebunden
€ 29,80 [D], CHF 43,90
ISBN 978-3-7757-2660-3

Slumhütten in Kliptown, einem Vor von Soweto – in unmittelbarer Näh zum neuen Soccer-City-Stadion



Nadav Kander
Yangtze
The Long River

Deutsch/Englisch
188 S., ca. 75 farbige Abb.,
34 x 28 cm, Leinen
58,– [D], CHF 82,90
ISBN 978-3-7757-2683-2

Aufnahmen der sich dramatisch wandelnden Landschaften entlang des Jangtse – mit einem Vorwort von Kofi Annan

HATJE
CANTZ

ODYSHAPE

Selten gehörte Musik mit Joachim Ody

Der französische Komponist Luc Ferrari verglich es schon mal mit dem Körper einer schönen Frau, der amerikanische Eigenbrötler Conlon Nancarrow baute es als mechanisches Ungetüm, in dem man mit irrer Geschwindigkeit Millionen von Tönen fabriziert. Ansonsten reicht das Spektrum des Klangkörpers, um den es hier geht, von der Geschmeidigkeit eines, sagen wir mal, Joachim Kühn bis zur expressiven Kraft von Frederic Rzewski, nicht zu vergessen John Cage, der das Innere dieses Instruments gerne mal mit Nägeln und Reißzwecken zu füttern gedachte und das Ganze ›Präparierung‹ nannte. Ja, in seinem Ausdruck, in seinen klanglichen Äußerungen ist das Klavier seit jeher, besonders von den Vertretern der Avantgarde, den unterschiedlichsten Erschütterungen ausgesetzt worden – von schmeichlerisch bis rabaukenhaft, von wohltönend bis dissonant. Hier noch die ein oder andere Arabeske einzufügen – dafür scheint das zu beackernde Feld doch schon zu sehr abgegrast. Aber genau hier setzt **STEVE MACLEAN** an. »Expressions on Piano« *(ReR)* ist ein introspektives Erlebnis, an dem sich gut ablesen lässt, was im akustischen Piano mach- oder programmierbar ist. Diese »Expressions« loten musikalische Grauzonen aus und bewegen sich im Spannungsfeld zwischen narrativer Einfachheit und impulsiver Heterogenität. Das Vertraute wird in vortrefflicher Manier beibehalten und dabei die Öffnung zum klanglich Unmöglichen großzügig vollzogen.

Eine andere ausgesprochen vielschichtige Aufnahme bei ReR ist die dritte Veröffentlichung des mazedonischen Komponisten **NIKOLA KODJABASHIA**, »Explosions on a Memory«. Angelegt als ein »Ölgemälde für Orchester«, implizieren hier statische Ensembletexturen elektronische Modulationen. Deren multidimensionale Explosivität besteht darin, dass der musikalische Hintergrund des Komponisten (mazedonischer Folk wie auch Klänge aus Byzanz) mit modernen und postmodernen Materialien durchkreuzt wird. Es ist ein zutiefst persönliches Epos, aber auch eine Hommage an Kodjabashias literarische Helden James Joyce, Heiner Müller, Valère Novarina, William Gibson und Euripides. Kurz: eine polymorphe Beziehung zwischen Kindheit, Mythen, Geschichte und ewiger Heimkehr.

Polymorph in jeder Beziehung (oder eher polyglott) mutet auch »...and Poppies from Kandahar« von **JAN BANG** *(Samadhisound)* an. Innerhalb des ätherisch-spröden, philosophischen Kontextes von Samadhisound, jenem von David Sylvian initiierten Label (das stark von dessen Ästhetik geprägt ist), bildet das Album eine Ausnahme. Mit seiner expansiven, üppigen Produktion beschwört es eine imaginäre Welt, die Jon Hassells »Forth World«-Konzept ähnelt, mit Sounds, die von irgendwo kommend ins Nirgendwo münden. Aber es ist keine Weltmusik, obwohl Jon Hassell mitwirkt, sondern eindeutig Musik aus Norwegen, aus Kristiansand, wo Jan Bang zu Hause ist. Dessen kreatives Fundament – eine auf Field Recordings und filigranster Technik aufbauende Elektronik-Avanciertheit – erhält hier eine noch schillerndere abstrakte Note, mit Gästen wie Nils Petter Molvaer, Arve Henriksen oder Sidsel Endresen. »...and Poppies from Kandahar« transzendiert Idiome und Genres. Wie in einem riesigen Patchwork-Atlas knüpft Jan Bang in Live-Aufnahmen und Studiotakes Maschen und Nähte zusammen, die so ein exquisites Ganzes ergeben, um sich dann wieder aufzulösen. Letztendlich ist es ein souverän komponiertes und arrangiertes Konglomerat aus Vergangenem und Zukünftigem mit kontrastierenden Formen, verschiedenen Dimensionen, Zufälligkeiten, parallelen Richtungen – gespickt mit unter anderem der Crème de la Crème der schon erwähnten norwegischen Szene, einem großen Orchester, dutzenden Samplings, dem Kammerflimmer Kollektief, aber auch Robert Schumann. Dazu das Deluxe-Sounddesign von David Sylvian und eben Jan Bang an allen möglichen Schalthebeln der musikalischen Macht. Einfach unbeschreiblich und ein Beweis dafür, dass Mohn (engl. ›poppy‹) gelegentlich mehr ist als nur eine Blume.

wie die Westentaschenversion von Thomas Bernhard – ewig mürrisch, zerberstend vor Zynismus, von »romantischen Toden« träumend. Jetzt hat er sich offenbar verliebt, und alles ist anders (und tatsächlich konfliktfrei). Hier und da tauchen noch existenzielle Zweifel in seinen Texten auf, der Mond ist eben ein »blindes Auge«, wie es an einer Stelle heißt. Doch zu seinen Moll-Akkorden schwelgt das Trio aus Manchester dieses Jahr in höchster Gelöstheit. Man schaut in den Himmel und auf das Meer, und zwar einfach nur so.

Thomas Hübener: Zu dieser Musik möchte man sich das Hemd aufknöpfen und den Wind im Haar spüren. Verglichen mit John Bramwells schmachtendem, bebenden Vortrag wirkt Brett Anderson von den Schwulstrockern Suede wie ein abgeklärter Realist. Dennoch ist die Inbrunst des Gesangs keine schmetternde à la Marc Almond, sondern eine gleichsam verhaltene, von wallender Leere umgebene. Es sind die ganz großen Themen, die hier angeschnitten werden. Die unhintergehbare Einsamkeit des Menschen und das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume. Der Mond als blindes Auge in der Weltennacht. Caspar David Friedrich ist im Haus, und Gott ist im Urlaub. Mit vor Innigkeit feuchten Augen angesichts der außeralltäglichen ästhetischen Erfahrung des Erhabenen liegen sich hier die Romantiker in den Armen. Musik, in der alle Worte enden. Gäbe es das Stück »Lately« mit seinen verschwiemelt-pathetischen »Jesus Christ Superstar«-Chören und das öde-schlaftablettige Beatles-Imitat »Radiation« nicht – man könnte von einem sehr guten Album sprechen.

MARTERIA

»Zum Glück in die Zukunft«

(Four Music / Sony)
20.08.10

Defcon: Als Westberlin die Lust an Battle, Ghettoromantik, Porno und Provokation verging, schuf der gebürtige Rostocker Marten Laciny (aka Marsimoto aka Marteria) eine ebenso neue wie schlaue Schnittstelle zwischen Prenzlauer-Berg-Boheme und Westberliner Härte. Spätestens mit seinem dritten Album »Zu zweit allein« wurde er dank seines einzigartigen Wortwitzes, Flow-Ansatzes

und seiner von Dead Rabbit und Robot Koch produzierten Groove-Kracher zum Hoffnungsträger eines gesamten Genres.

Krämer: Mit seinem neuen Album hat Marteria nun das ganz große Ding im Blick. Jan Delay und Peter Fox leihen ihm nicht nur für je einen Track Namen und Stimme, sondern sie senden auch eine Botschaft aus: Hier ist einer ausgezogen, um auch kommerziell aufzuschließen.

»Die unhintergehbare Einsamkeit des Menschen und das ewige Schweigen dieser unendlichen Räume.«

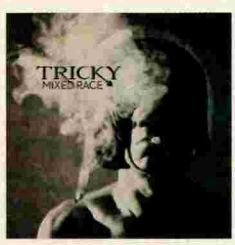
Thomas Hübener
über I Am Kloot

Defcon: Der optimistisch-treibende Opener des neuen Albums, »Endboss«, in dem Marteria mit eher monotonem Deutsch-Dancehall-Flow toastet, lässt tatsächlich auch auf Fortsetzung hoffen. In ihm verherrlicht der 27-Jährige von seiner – allerdings bereits weitgehend auf Vorgängeralben verbratenen – Karriere bei Hansa Rostock über den Dreier im Bett bis zu Drogenerfahrungen und seinem Ankommen in Berlin allerhand Biografisches als »Springen von Level zu Level«. Der Beat ist dick, es rockt. Doch bereits mit der leicht chiffrierten Kifferhymne »Verstrahlt«, Track #2, geht es dann bergab: Wir hören blutleer angesoulte, pathostriefende Melodierefrains und Rap-Deutschlands bizarr-fehlgeleitete Vorstellung von Mainstream-Kompatibilität, der bereits so mancher Hoffnungsträger zum Opfer fiel. Auf dem neuen Album wird all dies unterstrichen durch zuweilen etwas cheesy geratene Dubstep/Electro-Beats von Peter Fox' Koproduzenten The Krauts. Frei nach Lenin geht Marteria auf diesem Album einen Schritt vor und zwei zurück.

Krämer: Die Platte verliert sich ins Monotone, ohne jedoch eine hypnotische Wirkung zu entfachen. Ein marktschreierischer Titel wie »Seit dem Tag als Michael Jackson starb« betont diese Schwäche auch eher, statt sie zu überspielen. Immerhin in diesem Punkt befindet sich Marteria mit Jan Delay und Peter Fox in einer Liga (aber nicht nur mit denen). Denn über eine EP hinaus ist im Deutschrap selten ein Longplay-Format mit künstlerischem Gewinn bewältigt worden. Dabei hat kein Kommunikationscoach je eine treffendere Beschreibung von Botenjungenkonflikten (ein sträflich vernachlässigtes Thema im Pop!) vorgelegt als Laciny mit »Wie mach' ich dir das klar«. Was also gut ist an der Platte, hat mit dem beschworenen, ach so ›authentischen‹ Berlin-Gefühl am allerwenigsten zu tun.

Defcon: Reflexionen über das Alter, die vor allem das defiziente Älter-Sein von Älteren meinen (Sonderproblem eines Genres, das sich hierzulande vor allem an Teens richtet), und Aufforderungen, Verbotenes zu tun (wie »Die Simpsons« scheiße zu finden), unterstreichen, dass hier nichts richtig deep, nichts provokativ, aber dafür manches umso blasierter ist. So rundet sich der Gesamteindruck ab, dass dieser Künstler trotz gelegentlich brillanter Textarbeit erst noch zu Höchstform auflaufen muss. Da helfen auch keine Star-Features. Lieber wieder Taktlo$$ hören.

Lutz: Sicher, Taktlo$$ und Savas sind ohne Frage krasser, kompromissloser und wortgewandter. Aber ist es sinnvoll, Marteria mit Westberliner Battle-Rap zu vergleichen, der doch aus einer ganz anderen Situation heraus entstanden ist und – obwohl zweifelsohne zeitlos – auf die Vergangenheit verweist? Bei Marteria hören wir moderne deutsche Popmusik mit teils gerappten, teils gesungenen Texten. Das ist eine ganz andere Disziplin. Und in dieser macht Marteria eine sehr gute Figur. In seinen Texten adressiert er soziale Problemlagen der Jetztzeit, hebt sich dabei aber deutlich von dem immer wieder hochkommenden Pseudo-Sozialengagement von Deutsch-Rappern wie Fettes Brot ab. Abgesehen davon fährt Marteria einen geradezu plastischen Sound, der Vergleiche mit zeitgenössischen US-Produktionen nicht zu scheuen braucht. Seine Stimme steht präsent zwischen den Spuren, die Bässe, Funkgitarren und Handclaps sind brillant austariert, und bei den Streichern in »Sekundenschlaf« hat man das Gefühl, das Orchester stünde direkt hinter einem. Unterm Strich macht das »Zum Glück in die Zukunft« zu einer herausragenden Platte, die einem ein Stück Vertrauen in das seit langer Zeit recht langweilige Genre ›Deutsch-Rap‹ zurückgibt.



TRICKY

»Mixed Race«

(Domino / GoodToGo)
24.09.10

Ralf Krämer: Gerade mal zehn Monate sind vergangen, seit Tricky mit der South Rakkas Crew sein ebenfalls gerade erst erschienenes Album »Knowle West Boy« für die

MUSIK ZUR ZEIT

Helene Hegemann

findet, man sollte ihr verzeihen, dass ihre Musikauswahl ein bisschen überambitioniert ausgefallen ist.

The Monochrome Set: »The Jet Set Junta«
(Cherry Red, 1982)
Innerhalb der letzten drei Monate habe ich mich wirklich intensiv mit Hummern beschäftigt: mit Hummerzucht, mit Hummermessen etc. Und dann bin ich irgendwann auf dieses Lied gestoßen, im fatalen Irrglauben, Junta würde auf Englisch Hummer bedeuten. Dabei hat das Wort sehr viel mehr mit militärischen Ratsversammlungen in Spanien zu tun. Trotzdem ist der Song geil, nicht zuletzt aufgrund der Coolheit schwarzer Rollkragenpullis, aber dazu später mehr.

Alain Kan: »Speed My Speed«
(Les Disques Motors, 1976)
Es gibt niemanden, der eine, ich habe leider vergessen, wie man das nennt …, der also eine intensivere Beziehung zu einem Lied haben könnte, als ich gerade zu diesem hier. Zu finden auf dem Album mit dem schönen Titel »Heureusement en France, on ne se drogue pas…«.

The Creatures: »Miss the Girl«
(Polydor, 1983)
Wegen der Creatures habe ich mir letztens temporär die Haare blau gefärbt, das musste sein. Was anderes fällt mir zu dem Lied spontan nicht ein, außer ein Foto von Nan Goldin, das sie mit einem herzförmigen Bluterguss zeigt. Und spätestens jetzt stelle ich fest, dass ich wirklich nicht gut über Musik sprechen kann. Aber es wird da jedenfalls viel mit Xylofonen gearbeitet.

Dancehall neu erfand. Schon liegt ein neues vor, das neunte nach offizieller Zählweise.

Max Dax: Tricky hat in den letzten zwei Jahren eine Wandlung vollzogen. Als hätte er eine schwere, ihn lähmende Depression überwunden, waren seine Beiträge zur Popkultur zuletzt gleißend – egal, ob man jetzt seine Mitarbeit am letzten Album von Grace Jones nimmt oder seine jüngsten Ausflüge in den Dancehall. Es wird sich zeigen, ob er angesichts dieses künstlerischen Höheflugs die Sympathien zurückgewinnen wird, die er in den gefühlten 15 Jahren der beinahe vollständigen Kommunikationsverweigerung seit seinem brillanten Debüt »Maxinquaye« aus dem Jahr 1994 verlor.

Andreas Reihse: Tricky ist ein Klischee, eine Genet-Figur, die aus der Halbwelt in den Pop-Olymp aufgestiegen ist. Ein zügelloses Leben lebend, macht und nimmt er sich, was er will. Und wenn er mit einem gewalttätigen Grinsen seine Zähne zeigt und sich mit stereotypen schönen Frauen umgibt, dann nährt er den Verdacht, dass sich hinter seiner überkandidelt-manieristischen Fassade immer noch ein Kleinkrimineller verbergen könnte. Damit spielt er, wenn er beispielsweise in dem neuen Track »Murder Weapon« (nomen est omen) die Spieluhr aufzieht und den bösen Buben Frankieboy andeutet.

»Noch nie hat sich Tricky seinen unterschiedlichen Einflüssen so selbstlos ergeben, noch nie war eine Tricky-Platte so reich an Klangfarben.«

Ralf Krämer
über Tricky

Dax: Das ist einer dieser Wundermomente auf »Mixed Race«: Plötzlich erklingt »My Way« von Sinatra als Schlaflied, und die Zeit steht still. »Murder Weapon« selbst ist übrigens eine Überschreibung von Echo Minotts gleichnamigem Dancehall-Klassiker, den Tricky hier von einer Frau, Franky Riley, singen lässt – Aussage und Form verfremdet er also ähnlich krass wie einst, als er Public Enemys »Black Steel in the Hour of Chaos« von Martina Topley-Bird singen ließ. Schon immer war er ein Virtuose im Setzen von Reizpunkten und vielsagenden Querverweisen. Es gibt auf diesem Album mehrere davon. An einer Stelle nimmt Tricky das Telefon ab, und am anderen Ende der Leitung haucht Franky Riley »Girl From Ipanema« in den Hörer.

Krämer: Wir haben Riley als Sängerin der Tricky-Tourneen der letzten zwei Jahre kennengelernt – auf »Mixed Race« gibt sie ihr LP-Debüt. Sie besitzt irisch-italienische Wurzeln, einen ironischen Sinn fürs Drama (»I sing for the joker« steht auf ihrer MySpace-Seite) sowie die gewohnt anschmiegsame Stimme im verrauchten Mezzosopranbereich. Wie üblich arbeitete Tricky auch auf »Mixed Race« wieder mit einer Armada von Gaststars – Bobby Gillespie, Terry Lynn, Hakim Hamadouche und Blackman –, und allein die Titel der Songs generieren mit wiederkehrenden Topoi aus dem Backkatalog eine fast schon argwöhnisch stimmende Vertraulichkeit. »Ghetto Stars« (Track #4) verhält sich zu »Ghetto Youth« vom Album »Pre-Millenium Tension« wie »Really Real« (Track #9) zu »For Real« vom drei Jahre jüngeren »Juxtapose«. Umso stärker wirkt dann die Erkenntnis: Noch nie hat sich Tricky so selten nach Tricky angehört, noch nie hat er sich seinen unterschiedlichen Einflüssen so selbstlos ergeben, noch nie war eine Tricky-Platte so reich an Klangfarben, so offen, direkt, ja scheinbar unbeschwert, wie »Mixed Race«.

Reihse: All den düsteren, schleppend kaputten, rockistischen Quatsch hat er über Bord geworfen und dennoch seine bisher bluesigste Platte produziert, die allerdings so wenig nach Blues klingt, dass es eine Freude ist. Tricky benutzt zwar Blues-Schemata und -Skalen, befreit sie aber von ihrer Schwere, bis hin zur Albernheit: So verweist nicht zuletzt das »Peter Gunn«-Riff in »Murder Weapon« auf »Planet Claire« der B-52's und nicht etwa auf Duane Eddy.

Krämer: »I've spent my life going between cultures, ›Mixed Race‹ is about that, and in a very direct way.« Geradezu entwaffnend schlicht ist dieses Konzept, das 1985 auch dem Prince-Album »Around the World in a Day« zugrunde gelegen haben mag. Doch Tricky macht daraus keinen neopsychedelischen Fusion-Trip, seine Weltreise funktioniert eher wie eine Jukebox. In »Hakim« singt der Mandolauten-Virtuose Hakim Hamadouche Orientalisches über spärliche elektronische Beats, und »Early Bird« geht fast schon als Swing-Nummer durch: Tricky und Riley toasten im Flüsterton, während an den Drums ganz viel Becken unter den Besen kommt und gestopfte Bläser aus dem Background punktgenaue Akzente setzen. Hin und wieder allerdings, so viel Eitelkeit darf sein, unterstreicht Tricky, dass er sich selbst zu seinen größten Inspirationsquellen zählt, etwa in dem Track »Ghetto Stars« mit seinem zähen Tempo und den melodramatisch geraunten Heimatgeschichten von Koks-Deals und Family-Love.

Reihse: »Ghetto Stars« klingt wie eine fette Balearic-Disco-Produktion, wie überhaupt das ganze Album auf eine ganz und gar ungewohnte Weise eben auch affirmativ und hörerfreundlich rüberkommt – und so

QUESTIONNAIRE

Essenzielle Fragen: Gonzales

FRAGEN: MARTIN HOSSBACH

Der Kanadier Gonzales, 38, lebt in Berlin, Paris und London und veröffentlicht dieser Tage sein siebtes Album, »Ivory Tower«, das Alex Ridha alias Boys Noize produziert hat. Vor kurzem trug Gonzales in Duisburg mit Helge Schneider ein Klavier-Battle aus (siehe Bericht ab S. 134) und begleitete am Berliner Theater HAU Peaches bei ihrem Musical »Peaches Christ Superstar«. Sein erster Kinofilm, der ebenfalls »Ivory Tower« heißt und von zwei Schachspielern handelt, steht kurz vor der Vollendung.

Um ein Schachspiel zu gewinnen…?

…muss dein Wille, zu gewinnen, stärker sein als der deines Gegners. Ganz einfach. Ich bin kein guter Schachspieler, aber sehr enthusiastisch bei der Sache. Ich spiele fast immer im Internet, häufig gegen bessere Spieler, und ich verliere fast immer – so lerne ich am besten. Muss man die ›Spanische Eröffnung‹ kennen? Manchen Spielern hilft's. Muss man als Musiker wissen, was C-Dur bedeutet, und die Harmonielehre beherrschen? Manchen hilft's – mir zum Beispiel. Peaches hingegen ist das egal, sie arbeitet instinktiv. Bestimmte Schacheröffnungen sind kleine Waffen, die man einsetzen kann, aber sie helfen dir noch lange nicht, ein Spiel zu gewinnen.

Einen Film zu drehen…?

…ist sehr teuer und immer eine Gemeinschaftsarbeit. Ich hoffe, dass es mir mit »Ivory Tower« endlich gelingt, all das zu sagen, was ich künstlerisch ausdrücken möchte und wozu Linernotes auf einem Album, Interviews in Magazinen und Songs allein nicht ausreichen. Der Film, den ich zusammen mit Céline Sciamma geschrieben habe, ist strukturiert wie eine klassische ›sports comedy‹, wie »Rocky«, »Dodgeball« oder »Blades of Glory«, ein etabliertes, von jedem Zuschauer gelerntes Format. »Ivory Tower« spielt in der Welt des kanadischen Schachs. Es geht um zwei Brüder, gespielt von Tiga und mir: Der ältere ist der pragmatische, karrieristisch vorgehende, zynische ›Rockstar des Schachs‹, der jüngere der ›naive Künstler‹, der nach Europa geht, zurückkommt und behauptet, eine neue Spielart des Schachs erfunden zu haben, in der niemand gewinnt und niemand verliert – für ihn die ›wahre Kunstform des Schachs‹. Die Botschaft: Beide Brüder sind auf ungesunde Art und Weise Narzissten, beide gehen unterschiedlich mit den Unzulänglichkeiten des Lebens und des Schachs im Besonderen um. Ich selbst kann mich in meinem Künstlerleben weder auf die eine noch auf die andere Seite schlagen. Ich kann weder nur Pophits für Geld schreiben, noch kann ich nur Musik um der Musik willen machen.

Auf Boys Noize bin ich gestoßen…?

…als ich seinen Remix für Feists »My Moon My Man« hörte – einer dieser seltenen Momente, wo mir ein Remix tatsächlich gefiel. Wir trafen uns und machten aus, dass ich ihm in unregelmäßigen Abständen immer wieder Klavierspuren schicken würde. Das Gros des Albums entstand per Fernstreckenproduktion. Mich interessierte Alex auch, weil er zu einer neuen Generation junger Produzenten gehörte, zu denen ich eigentlich überhaupt keinen Draht mehr hatte. Das Album ist instrumental gehalten, und als ich dann begann, meinen Film zu produzieren, wurde mir klar, dass es der perfekte Soundtrack dazu sein könnte.

Mein größter künstlerischer Fehler war…?

…nicht einer, es waren mehrere! Ich mache mehr Fehler, als ich Meisterwerke abliefere. Bei »Soft Power«, meinem letzten Album, war es sicherlich mein Versäumnis, dem Publikum nicht klar genug gemacht zu haben, um was es mir ging. Letztlich ist der Kunde König. Das ist zwar eine kapitalistische Ideologie, aber ich beziehe sie auf meine Kunst und arbeite danach. Ich bin Entertainer, das Publikum beurteilt mich und hat immer Recht. Mir ist es nicht gelungen, zu zeigen, dass »Soft Power« mein ›ernstestes‹ Album überhaupt war – und nicht, wie die meisten Hörer fanden, mein ›witzigstes‹. Ich machte nicht nur Fehler musikalischer Art, sondern versagte auch in der Außenkommunikation. Ich spiele immer mit Unaufrichtigkeit und Aufrichtigkeit. Mit unaufrichtigen Mitteln ein aufrichtiges Album zu bewerben, das war der Fehler.

Mein Lieblingsklavier…?

…ist ein Konzertklavier, kein Flügel. Die Marke? Bechstein. Ich mag einfach diesen Namen, mal ganz abgesehen davon, dass ich Bechstein aus technischen Gründen Schimmel oder Steinway vorziehe. Und darf ich verraten, welchen Namen ich meinem Klavier gegeben habe? Na? Es ist braun… Ich sag's: Mein Klavier heißt Eva. Solche Späße kann ich mir als Jude leisten. Auf VIVA habe ich mal Entrüstung ausgelöst, als ich auf die Frage nach meinen deutschen Lieblingskünstlern antwortete, dass mir Leni Riefenstahls Unterwasserfotos gefielen.

Kanadier zu sein…?

…bedeutet, sich mit Humor, Witz und höflicher Distanz von Amerika abzugrenzen. Wir sind das kleine Land nebenan, wir stehen wie Österreich zu Deutschland, wir sprechen die gleiche Sprache, die aber anders klingt und sich anderer Metaphern bedient. Wer weiß schon, dass die meisten in Nordamerika erfolgreichen Komiker Kanadier sind? Sie sind ›secretly Canadian‹: Jim Carrey, Dan Aykroyd und auch die ganzen Vögel bei »Saturday Night Live«.

Gonzales *»Ivory Tower« (Gentle Threat / Edel) 20.08.10*

DIRECT CUTS

Clubmusik mit Gerd Janson

In der Welt aus Plattenläden, Club- und Tanzkultur scheint es momentan zwei große Lager zu geben: auf der einen Seite die hermetisch abgeriegelten Puristen, auf der anderen Seite jene, die alle Hemmschwellen gleichzeitig einreißen und dabei freudig Stepptänze aufführen. Würde man Dominic Maker und Kai Campos alias **MOUNT KIMBIE** fragen, in welcher Ecke sie sich sehen, wäre die Antwort wohl nur Schulterzucken oder der hilflose Verweis auf elektronische Musik als Gattung. Ihr Debütalbum »Crooks & Lovers« für das Eigentlich-Dubstep-und-manchmal-Techno-Label Hotflush unter der Ägide des DJs und Produzenten Scuba ist ein ähnliches Fanal für britische Bassmusik, wie es Landsmann Herbert seinerzeit für House gelang. Zwischen Shoegaze-Ästhetik, Sample-Wahn, der Rhythmik von Dubstep und einem todsicheren Gespür für Pop schüttet die Mount-Kimbie-Maschinerie ein Füllhorn der Möglichkeiten und Einfälle aus.

Welche Schlüsse aus der Ideengeschichte des Hardcore-Kontinuums zu ziehen sind, weiß auch der aufmerksame Beobachter **SHED**. Mit »The Traveller« legt der Berliner für Ostgut Ton nun schon sein zweites Album vor, das die Bassachse Hardwax-Großbritannien weiter ausbaut. Im Gegensatz zu seinen geradlinigen Track-Monstern auf den eigenen Plattformen Wax oder Equalized stehen die klassischen Strukturen und Spielzeiten von House und Techno nun eher hinten an. Shed vermeidet Längen, springt von einem Fuß auf den anderen, hat Stimmungsschwankungen im Dreiminutentakt und formt trotz allem ein kohärentes Ganzes. Ferner wird man den angenehmen Eindruck nicht los, eine Antwort auf das Rätsel zu erhalten, wie Derrick May oder Carl Craig heute klingen könnten, wenn sie der Forschergeist nicht verlassen hätte. Über zu wenig Geist kann Dial aus Hamburg nicht klagen. Als hätte man mit Lawrence, Efdemin oder Pantha Du Prince nicht schon genug Herrschaften mit feinem Pinselstrich im Ensemble, empfiehlt sich auf dem Label nun der US-Amerikaner **JOHN ROBERTS** auf Augenhöhe. »Glass Eights« ist sein erstes Album und eines, das den Titel verdient. Mit der Ödnis, der ausproduzierten Professionalität und den neuen Kaiserskleidern, die House mit dem Suffix ›Deep‹ augenblicklich viel zu oft angehängt werden, hat Roberts' gemächliche Musik aus Weltschmerz und Optimismus nichts gemein. Sogar das Klavier als Schwerpunktthema verkommt in seinen Händen nicht zum Manierismus. John Roberts ist mit sich selbst und der Geschichtsschwere von House im Reinen. Das Ergebnis ist eine Langspielplatte, die Kopf und Beine gleichermaßen schwingen lässt und obendrein die unsterbliche Schönheit eines Desert Boot besitzt. Die Nachwelt wird »Glass Eights« einen Klassiker nennen.

Als ›klassisch‹ könnte mittlerweile auch der Ansatz von **MARK E** gelten. In Bezug auf das Tempo fast deckungsgleich mit John Roberts, ist sein Werkstoff aber auf antiquarischen Disco-, Funk- oder Soulplatten zu finden. Daraus meißelt der Engländer hypnotische Marathon-Tracks, in denen die Vorlagen oft unter sauber getrennten Schichten der eigenen Elemente begraben sind. Das führte zu mehr Nachahmern, als dem Mann lieb sein kann. »Mark E Works 2005 – 2009 Selected Tracks & Edits Vol. 2« *(Merc)* fasst auf einer CD zusammen, was bisher nur auf meist schnell vergriffenen Maxi-Singles erhältlich war. Anhand seines epischen Edits von Womack & Womacks »Baby I'm Scared of You« wird überdeutlich, dass er der Meister und Impulsgeber seines eigenen Fachs ist. Genug Arbeitsmasse für die rastlose Edit-Schere böte derweil auch **FUTURISK** an. Zeitlich nach Joy Division, aber lange vor dem LCD Soundsystem, verkaufte die Band aus Florida ihre Musik mit dem Imperativ, dass man doch bitteschön zu ihren ›electro-pop sounds‹ tanzen solle. 1984 war es mit der Formation bereits vorbei. Veronica Vasicka, die Betreiberin der Website Minimal Wave, die zunehmend erfolgreich auch als Label funktioniert, erinnert mit Futurisks ebendort erschienener »Player Piano LP« daran, dass die Zukunft schon in der Vergangenheit vorgedacht wurde.

passt es nur zu gut, dass auch »Every Day« oder »Kingston Logic« wie Hamilton-Bohannon-Funkbretter grooven. Und natürlich hat Trickys Sprechgesang kaum etwas mit Rap zu tun, viel aber mit der ältesten Old School eines Kurtis Blow. »Mixed Race« ist ein melodramatisches Discoalbum, und dafür sollte man es mit allem Recht abfeiern.

Krämer: Möglicherweise mitgerissen von der hier konzentrierten Energie, präsentiert sich Tricky in den PR-Infos seiner Plattenfirma so geläutert wie nie (»I'm comfortable in my own skin now, comfortable with being in the light«). Ja, er stellt sogar eine rundum erneuerte Bühnenpräsenz in Aussicht: »I used to hide in the shadows when I played live, now I perform.« Das ist natürlich mit Vorsicht zu genießen. Berichte, nach denen er unlängst den Auftritt seiner eigenen Band beim Jazz-Festival in Montreux teilnahmslos an sich vorüberziehen ließ, während er mit seinem Keyboarder am Bühnenrand Rauchschwaden in den Schweizer Himmel blies, lassen zumindest ahnen, dass Tricky seine Auffassung von Performance nicht mit dem Gros des Konzertpublikums teilt. Man könnte auch sagen: Tricky bleibt trotz der vollzogenen Eroberung musikalischen Neulandes im Kern der alte, oder aber, er ist dabei, sich einen Status zu schaffen, in welchem er als Produzent die Umsetzung seiner musikalischen Vision nach außen delegieren kann. Vielleicht hilft er seiner Musik gerade dabei, sich von ihm selbst zu emanzipieren, wie ein Theaterregisseur, der seiner Inszenierung nach der Premiere den Rücken zukehrt, um ihre Realisierung fortan wechselnden Abendspielleitungen zu überlassen. Zumindest einen Film soll Tricky ja als Regisseur bereits gedreht haben.

INTERPOL

»Interpol«

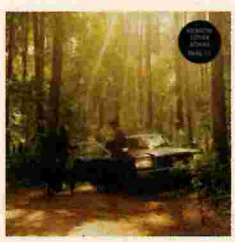
(Soft Limit / Coop / Universal)
03.09.10

Max Dax: Der Erfolg von Interpol wirft zunehmend Fragen auf. Abgesehen vom nach wie vor genial-einprägsamen Bandnamen, versäumte es die Band um Sänger Paul Banks zuletzt, sich jenseits des Wirkungsradius dessen zu bewegen, was man hinter vorgehaltener Hand als weiße, studentische ›Besorger-

musik‹ bezeichnet. Auch auf ihrem vierten, nur noch »Interpol« betitelten Album mit zehn neuen Songs wiederholt die Band ihr bisheriges Erfolgsrezept und legt es lediglich tiefer. Die Musik ist noch dunkler und allein durch die Bässe wirkungsmächtiger als auf den vorangegangenen Alben. Banks, der Literaturwissenschaft studierte, bevor es mit dem Erfolg losging, singt diesmal nicht aus der Perspektive des Siegers, sondern aus der des Verlierers, der vom Verlassensein und vom Verlust berichtet. Banks: »Ich versetze mich stets in eine Rolle, denn es ist weniger autobiografisch, als stets bestimmte Facetten meiner Persönlichkeit zu verstärken.« Immerhin steht die Band zu dem Umstand, dass sie sich selbst am Reißbrett designt und nicht einem zweifelhaften Authentizitätsbedürfnis nachhängt.

Anne Waak: Sagte man den New Yorkern in ihrer stoischen Düsternis bislang eine Gemütsverwandschaft zu Joy Division nach, so muss dieses Bild heute korrigiert werden. Keiner in der Band hat Depressionen, außerdem erinnert Banks' Gesang längst viel mehr an das metallische Heulen David Byrnes.

Dax: Neu sind einzig die dunklen Surfgitarren, die NIN-Produzent Alan Moulder dem Werk mit auf den Weg gegeben hat. Und: Banks' Gesang ist schneidend wie ein Sägeblatt. Vermutlich hat er kürzlich mal wieder in seine Platten von PIL reingehört und war fasziniert von der nervenden Stimme Johnny Lydons. Allein: Alles wirkt hier wie aus zweiter Hand. Interpol treten auf der Stelle, da helfen auch keine rückwärts abgespielten Klaviermelodien in der Ballade »Always Malaise (The Man I Am)«, dem herausragenden Song auf einem Album, das so crisp sein will wie der fiese, furztrockene Schlagzeugsound, von dem es gepeinigt wird. Mit Sicherheit kennt Banks den berühmten Satz von Goethe: »Quark, wenn man ihn tritt, wird breit, nicht stark.«



KRAKÓW LOVES ADANA

»Beauty«

(CloudsHill / Snowhite / Universal)
02.07.10

Ralf Krämer: Das Geheimnisvolle wird bei Kraków Loves Adana großgeschrieben. Aus Freiburg soll das Songwriter-Duo kommen, ansonsten stellt man Fragezeichen in die Landschaft. Warum liebt die zweitgrößte polnische die fünftgrößte türkische Stadt? Dahinter steckt vielleicht eine geheime Geschichte, vielleicht aber auch bloß das Bedürfnis, den eigenen Horizont im Kontrast zur Kleinräumlichkeit der eigenen Musik zu überhöhen.

Oskar Piegsa: Zurückgenommene Klavier- und Gitarren-Arrangements entfalten sich hier langsam zu einer Musik der einzelnen Schläge, werden in ihre Bestandteile aufgelöst – vom Schlagzeug hören wir oft nur die HiHat oder die Bassdrum. In »-«, einem Klavierstück, gleitet der Finger einmal auf die falsche Taste. Die ganze Aufmerksamkeit gilt Deniz Ciceks Stimme, der instrumentale Minimalismus hält den Hörer auf Abstand.

Thomas Hübener: An diesem Debüt stört jener Gestus, der prätentiös Kälte, Einsamkeit und Distanz behauptet: Deniz Cicek

MUSIK ZUR ZEIT

Cyprien Gaillard

unterscheidet sorgfältig guten Vandalismus von schlechtem Vandalismus. Die Streetart von Banksy hält der in Berlin lebende Künstler laut eines Interviews mit LesMads für eine »Verfehlinterpretation von Vandalismus«.

Blake Baxter: »When a Thought Becomes U« *(Underground Resistance, 1991)*
Das nenne ich Spleen-Techno für Romantiker, die in schrumpfenden Städten leben. Anfang der Neunziger hatten die großen Namen des Detroit-Techno die Stadt bereits in Trümmern hinterlassen, doch schon rollte die zweite Welle heran. Here we go: »The Prince of Techno!« Blake Baxters Track repräsentiert für mich einige sehr wichtige und schöne Momente in meinem Leben, deshalb höre ich ihn immer wieder. Es gab Zeiten, da habe ich ihn sogar hundert Mal am Stück gespielt, in einem ›never ending loop‹ sozusagen. 2002 lief »When a Thought Becomes U« auch während meiner Fahrt über die Highways von Michigan, auf dem Weg von Detroit über Flynt nach Grand Rapids. Ich fuhr dorthin, um eines meiner liebsten Kunstwerke zu sehen: Robert Morris' »X« (Grand Rapids Project).

Kevin Saunderson: »Heavenly« *(Pias, 1998)*
Der beste Techno-Track aller Zeiten. Einfach herrlich, daran können sich viele der heutigen Produzenten da draußen ein Beispiel nehmen!

The Clash: »Ghetto Defendant« *(Epic, 1982)*
Damit niemand glaubt, ich würde nur Techno hören: Bei »Ghetto Defendant« von The Clash kommen mir die Tränen. »Do the worm in the Acropolis«, »hooked in metropolis«, »while the armies fight with suns« – um nur einige Zeilen aus den wunderbaren Lyrics dieses Stücks zu zitieren.

singt nicht einfach, sie erhebt ihre Stimme zum Gesang; mehr als einmal muss sie sich gar zügeln, sonst würde sie wohl ›losröhren‹. Dieser deplatziert weihevolle Ton (Hölderlin!) wird durch ihre mit deutschem Akzent vorgetragenen englischsprachigen Texte nur selten eingelöst. Ihre MySpace-Selbstvorstellung lautet irritierenderweise: »Lyrik / Lyrik / Lyrik«. Um wie vieles treffender wäre es da gewesen, die Young Marble Giants als Vorbilder zu nennen.

Krämer: Kälte, Einsamkeit, Distanz? Jawoll! Der Song »Peripety / Catastrophe« könnte auch von PJ Harvey stammen, allein: Es fehlt der Leidensdruck. »I'm sinking into the water / I want to lay my head onto the ground« – Zeilen wie diese singt Cicek mit dem Selbstbewusstsein einer Leistungsschwimmerin. Wenn sie sich an einer Stelle zeitgeistgemäß mit den Zeilen »You need the taste of blood to know that you're alive« einer »Twilight«-Fantasie ergibt, trifft sie indes einen kühl-analytischen Ton. Sollte die Autorin sich hier wirklich selbst meinen, wäre sie eine Meisterin der Charade.

FOALS

»Total Life Forever«

(Warner)
07.05.10

Anne Waak: Oh, Oxford! Bekannt für eine Universität und das gleichnamige Lexikon, brachte die zentralenglische Stadt vor fünf Jahren die dritte maßgebliche Errungenschaft ihrer Geschichte hervor: die Foals.

Michael Lutz: Und jetzt lässt das Quintett seiner gebündelten Aufgekratztheit freien Lauf, was dem verkopften Sound seines durchaus brauchbaren ersten Albums »Antidotes« von 2008 durchgefrostet-emotionale Noten hinzufügt, die uns an die frühen, geil-trockenen A Certain Ratio erinnern – und zugleich an Caribou von heute. Foals haben ihre einstige Polyrhythmik auf durchschaubare Patterns reduziert, die Gesänge sind vermehrt in Dur gehalten. In seiner perlenden Festlichkeit erinnert ihr Sound oft an den durchharmonisierten Vintage-Folk der Fleet Foxes.

Max Dax: Und alles findet im hallfreien Raum statt! Ganz klar: Die Band möchte an die großen, trockenen Pop-Entwürfe der Achtziger anknüpfen. Einmal, in dem Song »Miami«, hören wir den funky Signatur-Beat von Grace Jones' »Slave to the Rhythm«. Und an anderer Stelle atmet »Total Life Forever« den Geist der ganz frühen Police, als diese »Roxanne« sangen und noch eine ebenso Krautrock- wie Reggae-beeinflusste Band waren – also noch nicht dem Stadionrock huldigten.

Waak: Ein melancholisches Grundgefühl bricht sich hier Bahn, befeuert durch Yannis Philippakis' behutsamen, oftmals schwachbrüstigen Falsettgesang. Wo er in der Vergangenheit mehr bellte, kommen heute leisere und wohlartikuliertere Töne zum Tragen, etwa in »2 Trees« oder dem ruhenden Mittelpunkt »Spanish Sahara« – das ist anfänglich ein waidwunder Schleicher, der sich in seinem (trotz sieben Minuten Spiellänge) erstaunlich kurzweiligen Verlauf am eigenen Schopf aus dem Jammertal zieht, um als irrlichternder Gitarrenstrom zu enden. Weniger Shouting, mehr Gesang – das gilt auch für den Rest der Band, wenn sie mehrstimmig gegen die funkelnden Soundwände von »Black Gold« ansingen oder den Albumtitel »Total Life Forever« im gleichnamigen Stück immer und immer wieder skandieren (das sich im Übrigen auf eine Theorie des Futurologen Raymond Kurzweil bezieht). Die Foals vereinen fiebrig-flirrende Gitarren und fohlengleich galoppierende Melodieverläufe zu federnd abgezirkelter Euphorie.

HGICH.T

»Mein Hobby: Arschloch«

(Tapete / Indigo)
16.07.10

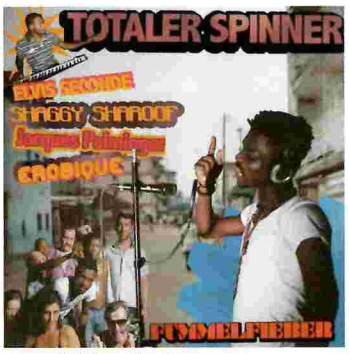
Oskar Piegsa: Anders als bei vielen Bands, deren Schaffen in einem Album kulminiert, bei denen also eine Platte der prägnanteste kreative Ausdruck zum gegebenen Zeitpunkt ist, stellt bei HGich.T die Musik nur einen Teil des multimedial durchgestylten Gesamtphänomens dar. HGich.T-Performances sind aufwendige Spektakel mit (fluoreszierender) Kulisse und (freizügigen) Kostümen. Die Gruppe fertigt und verteilt zudem (Penis-) Gemälde, veröffentlicht auf YouTube fast millionenfach abgerufene Videoarbeiten und findet noch in einem so rigide vorformatierten Rahmen wie der iTunes-Playlist Raum für die

ZEHN BESONDERE SONGS

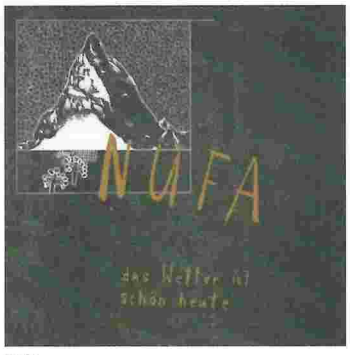
Singles, Albumtracks, Soundtracks, Musik aus dem Netz

KOMPILIERT UND KOMMENTIERT VON MARTIN HOSSBACH, WALTER W. WACHT UND WIBKE WETZKER

MIT



Jacques Palminger & Erobique



Nufa

Conrad Schnitzler

I *BECK & BAT FOR LASHES:* »Let's Get Lost«

aus dem Soundtrack »Die Twilight Saga: Eclipse – Bis(s) zum Abendrot« (Warner Music)

Peter Gabriel & Kate Bush, Marc Almond & Gene Pitney, Beyoncé & Jay-Z: Einige der unwiderstehlichsten Momente der Popgeschichte verdanken wir dem Duett. Im besten Fall verschmelzen zwei Musikerseelen miteinander und bringen etwas unvorhersehbar Einzigartiges hervor. Beck Hansen und Natasha Khan knüpfen an diese Tradition an – mit einer düster-melancholischen Ode an die Schutzzone der Liebenden: die Nacht.

II *DAFT PUNK:* »Daft Punk for Tron Legacy Soundtrack 1–6«

aus dem Soundtrack »Tron Legacy« (Walt Disney Music), www.tiny.cc/daftpunk

Anfang 2011 soll die Fortsetzung des Science-Fiction-Klassikers »Tron« (1982) in die Kinos kommen. Daft Punk haben den Score für den ganz in 3D produzierten Film beigesteuert, 24 Stücke sollen es sein. Sechs Anderthalbminüter kann man bereits streamen, teils ganz konventionelle Monumentalfilmmusik – bei Hans Zimmer abgeschaute Streicher, schwere Beats und kreischende Synthesizer.

III *NIELS JANSEN VS. JEFF WAYNE'S »WAR OF THE WORLDS«:* »A Dubstep Refit« *als Stream & MP3-Download auf www.tiny.cc/wotw*

Die Idee, Subbass-Tracks von u.a. Distance, Starkey, Rakoon und Caspa mit Jeff Waynes legendärer Hörspielversion von H.G. Wells »Krieg der Welten« zu einem düsteren Mixtape zu verschmelzen, war nicht die schlechteste. Eine Massenverwirrung wie bei der Ausstrahlung des Originals 1938 blieb nach der Veröffentlichung von Niels Jansens genialem Dubstep-Mix 72 Jahre später aber aus.

IV *JENS LEKMAN:* »A Summer in 3/4 Time«

als Stream & MP3-Download auf www.tiny.cc/jenslekman

Jüngst machte der schwedische Romantik-Popper Jens Lekman mit einem Sommer-Mixtape wieder auf sich aufmerksam. Wir hören: Barbara Masons 60er-Jahre-Soul, Afropop von Thomas Mapfumo, Pete Drakes Steel-Guitar-Nummer »Forever« und Eggmonds melancholischen Piano-Pop-Song »Birds in Cages«, alles verschnitten mit Dialogen aus Kitschfilmen wie »Gregory's Girl«.

V *MIT:* »Odenwald«

aus dem Album »Nano Notes« (V2 / Cooperative Music)

Mit ihrem neuen Album rütteln MIT an den Stühlen von Jeans Team. Das Geschrei ist Sprechgesang gewichen, im Tanzflächenfüller »Odenwald« blubbern die analogen Synthesizer so kräftig, dass es ihrem musikalischen Berater Emil Schult (Ex-Kraftwerk) wohl eine wahre Freude war. Ein Song, so geradlinig wie das von Immendorff-Schüler Alexander Ernst Voigt gestaltete Artwork.

VI *MODESELEKTOR:* »The White Flash feat. Thom Yorke (Robags Assdonk Rekksmi)«

von der 12-Inch »The White Flash / Katze Geil« (Freude am Tanzen)

Ein siebenminütiges Klickerklacker-Spektakel erster Sahne, versehen mit Yorkes ätherischem Gesang. Auf der B-Seite: die Neuauflage des Tracks »Katze Geil«, feat.: Robag Wruhme, Rocko Schamoni und Bagage sowie Helge Schneider.

VII *NUFA:* »Tägerwilen«

aus dem Album »Das Wetter ist schön heute« (Klangbad / Broken Silence)

Das mitreißendste Stück auf dem zweiten Album der Postpostrockband Nufa. Produziert hat Fausts Orgelspieler Jochen Irmler: Das Stück hat die Sogwirkung eines Mogwai-Epos, nur kommt es funky-federnd daher (siehe Spex-CD).

VIII *JACQUES PALMINGER & EROBIQUE:* »Totaler Spinner«

von der 12-Inch »Totaler Spinner« (Staatsakt / RTD)

E-Mail von Palminger: »Hier ist der erste Top-Song … live and direct aus Abidjan! Was da los ist!« »Totaler Spinner« (siehe Spex-CD) ist die Single zum »Rue Princesse«-Festival (siehe S. 138). Euphorischer »Afroragagaga«, den Palminger und Erobique mit den Ivorern Shaggy Sharoof und Elvis Seconde einspielten. Unbedingt checken: Jacques' Côte d'Ivoire-Freestyle – http://tiny.cc/palminger.

IX *CONRAD SCHNITZLER:* »Zug (Reshaped by Pole)«

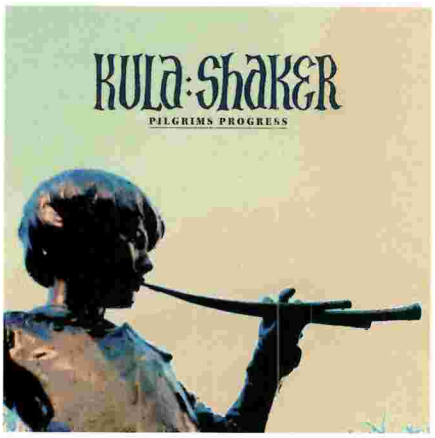
von der 12-Inch »Zug« (m=minimal / Kompakt)

Conrad Schnitzlers schnaufendes Original von 1974 drosselt Stefan Betke alias Pole enorm herunter: Anlässlich der Wiederveröffentlichung des für die elektronische Musik wegweisenden Stücks cuttet Betke »Zug« von zwanzig auf sieben Minuten, seine Bearbeitung gerät dabei erfreulich knisternd-ratternd.

X *ZYPX:* »Nightreceiver«

aus dem Album »2080« (ZPYZ / DEAG / Warner)

Dass das Album der Berliner ZPYX (sprich: »Spice«) auf dem Label der mächtigen Konzertagentur DEAG erscheint, die sonst Peter Maffay oder Montserrat Caballé auf die Bühnen wuchtet, soll nicht davon ablenken, dass den beiden Berlinern auf ihrem Album ein gekonnter Spagat aus Eighties-Pop, Glamrock und Hiphop von internationalen Format gelungen ist – ganz besonders auf »Nightreceiver« (siehe Spex-CD).BLK JKS in dieser ungewohnt tropischen Downbeat-Baile-Nummer nun tatsächlich? Über Fußball?



DON'T CRY – WORK

Gitarren mit Gunnar Klack

Für Vergebung ist es nie zu spät. Selbst **KULA SHAKER** darf man glauben, dass sie ihre Beziehung zu Nazi-Symbolik gründlich überdacht haben. Die Band um New-Age-Knalltüte Crispian Mills wird man für ewig messen an einer unvergleichlichen Doppel-Dummheit des Sängers: Dass er sich wünschte, auf einer mit indischen Ur-Swastikas dekorierten Bühne aufzutreten, war schon furchtbar genug. Den Vogel schoss Mills aber mit der Erklärung für diesen Wunsch ab: Sowohl wollte er deren »spirituelle Kraft« vom NS-Hakenkreuz-Missbrauch »befreien«, als auch damit seine Bewunderung für die clevere Nazi-Markenstrategie zum Ausdruck bringen. Obwohl Irrationalität und Kurzsichtigkeit zu New-Age-Popreligiosität sicher untrennbar dazugehören, war Kula Shakers Image ruiniert, der weise Indien-Pilgerer Mills galt von nun an als Vollpfosten. Zum Glück dient nur der Name des neuen Albums »Pilgrims Progress« *(Strange Folks / ADA)* noch als Brücke zu vergangenem spiritistischen Tüdelüt. Bei allen Songs der Platte handelt es sich um erfrischend nüchterne Britpop-Perlen – was für eine Überraschung!

Weniger vernünftig, sondern im Gegenteil immer verrückter werden die **EELS**. Mark Oliver Everett, genannt E, schraubt den musikalischen Output seiner Band in ungeahnte Höhen. Das achte Album »Tomorrow Morning« *(E Works / Cooperative / Universal)* ist das dritte in 15 Monaten – wer kommt da hinterher? Zuletzt gab es auf Eels-Konzerten einen Dokumentarfilm über Es Vater Hugh Everett zu sehen, und E las vor aus dessen Autobiografie »Things the Grandchildren Should Know«. Everett Seniors Arbeit der Viele-Welt-Theorie mag für die moderne Quantenphysik bedeutend sein, aber mal ehrlich: There is a fine line between Erwachsenenbildung und Wahnsinn. Das aktuelle Album klingt rätselhaft, minimalistisch und ergreifend schön – also wie alles von den Eels. Doch wo sich so wenig verändert, drängt sich der Verdacht der manischen Wiederholung auf. Einer kleinen Obsession frönen auch **STARS**, wie spätestens »The Five Ghosts« *(Soft Revolution / Alive)* offenbart. Bei aller harmonischen Opulenz ziehen sich düstere Themen durch das neue Werk der Kanadier. Um den Tod, das Jenseits und Geister kreisten ihre Lieder eh und je, Allerdings besingen Stars stets die romantischen Aspekte des Ablebens. So bezeichnend wie »I Died So I Could Haunt You« war für diese Band noch kein anderer Songtitel. Und noch eine andere Schrulligkeit kultivieren Stars auf ihrem fünften Album: 80s-Synthiepop. Das geht sogar so weit, dass das Lied »Changes« quasi ein neu eingespieltes »True Blue« wurde. Madonnas Original bekam neue Lyrics, weitere Verfremdungen lassen sich nicht entdecken. Das ist durchaus löblich, zumal Synthiepop auf dem besten Weg ist, das angestaubte Post-Punk-Revival in Sachen Hipness zu beerben. Das wissen auch **SCHOOL OF SEVEN BELLS** und würzten ihre Gitarren mit einer Portion Electronic Body Music. Auf »Disconnect From Desire« *(Full Time Hobby / Pias)* säuseln die Zwillingsschwestern Alejandra und Claudia Deheza sirenenhafte Harmonien, während dahinter nervöse Sequenzer zappeln. Die Band wurde bereits als Vorgruppe von Bat For Lashes engagiert, was in diesem Fall musikalisch in die richtige Richtung weist.

Solche Entwicklungen gehen an **BEN FOLDS** komplett vorbei. Auch wenn er mit seinen Chatroulette-Improvisationen auf YouTube durchaus am Puls der Zeit war, seine Musik bleibt immer gleich. Daran ändert auch seine Zusammenarbeit mit dem britischen Schriftsteller **NICK HORNBY** nichts. Hornby, mittlerweile ebenso konservativ wie Ben Folds, schrieb elf Kurzgeschichten. Folds verwandelte sie in Liedtexte und spielte dazu Klavier. Abgesehen davon, dass alle Beteiligten reich sind und als wichtig gelten, kommt bei »Lonely Avenue« *(Nonesuch / Warner)* nicht viel herum. Und von Ben Folds steht auch immer noch eine einsichtige Erklärung für den rassistischen Unterton seiner humorigeren Songs aus. Nur Mut, für Vergebung ist es nie zu spät…

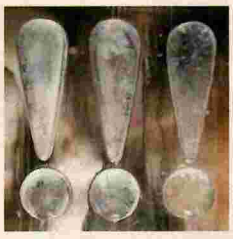
eigene Handschrift: Das von der Internetseite www.hgicht.de heruntergeladene MP3 »Aus was besteht Faxe« erscheint hier als Song aus dem Jahr 3240, »Verarschen kann ich mich selbst« ist von A.D. 640.

Andreas Reihse: Es ist doch ganz einfach: HGich.T besetzen die Gegenwart der Clubmusik und geben ein Versprechen auf die Zukunft der deutschen Literatur: »Tatsächlich ist hier jeder Tag so, bis ich tot bin«. Die Reime von HGich.T schreien förmlich nach Aufnahme in Reich-Ranickis »Frankfurter Anthologie«. Es handelt sich um eine Art Löschpapier-Poesie: »Die Schule ist nicht unsereins / In Mathe sechs / Und Englisch kann ich auch nicht / Am liebsten rauch ich Krakkk / Um die Titten hängt der Schal / Abgetörnt von der Schule / Abgetörnt vom System / Nicht abgetörnt von Kurt Cobain«. Man kann an jeder Stelle in jeden Song reingehen, von der Schulbank zu Rolf-Dieter Brinkmann und zurück. Oder, um noch einen draufzusetzen: Viele der Songtexte funktionieren wie Erzählungen von Burroughs oder Lyrics von Slayer – zu Anfang nehmen sie dich bei der Hand, aber dann setzt die Droge ein, und die Welten explodieren. Was oft wie ein Kifferwitz beginnt, wird zu völlig enthemmten Texten auf Speed, im Studio gibt's dann Koks dazu, und die Stücke wollen einfach nicht mehr enden. Alles muss raus, war es jetzt Tuareg oder Tourette? Lass mal LSDAP probieren, ach egal, wir sind schon wieder weiter. Das kann man wunderbar als Hörbuch genießen, aber – um zur Clubmusik zu kommen – dass die Produktion bei aller Sprödheit amtlich und die Beats fett sind, tut einiges zur Sache. Und auf der Bühne sind HGich.T sowieso eine Macht.

Anne Waak: Fette Beats?! Burroughs? Voll-Nonsens! Und das auch noch im breitesten Hamburger Dialekt. Visuell arbeiten sich HGich.T mit ihren Wursthaaren und fluoreszierenden Farben an einer mehr als fragwürdigen Goa-Ästhetik ab. Diagnose: mittelschwerer ödipaler Komplex und eine nie überwundene anale Phase.

Aram Lintzel: Trotzdem ist dieser Frontalangriff aufs »Geschmacksbürgertum« (Ulf Poschardt) ein Spaß – wenngleich die seit einiger Zeit kursierenden YouTube-Videos der Band um einiges verstörender sind als dieses dann doch etwas domestiziert geratene Album. HGich.T lassen mit ihrem stellenweise übermotivierten Klassenverrat immer noch die Ahnung aufblitzen, dass die krasse Unterschichtenkultur zwischen »Tanke« und »Hauptschuhle« tausendmal komplexer und schlauer sein könnte als die beflissene Lebensstilverfeinerung des typischen Manufactum-Shoppers. Neoproletarischer Trash ist tief und geheimnisvoll: Diese Wahrheit könnte dem Neuen Bürger Neid- und Angstschweiß zugleich auf die Stirn treiben.

Piegsa: Und anders als Lady Bitch Ray, die steil vorlegte, als sie 2008 in der ORF-Sendung »Willkommen Österreich« gegenüber Ulf Poschardt den Bürgerschreck gab (und ihm ein Glas Wasser ins Gesicht kippte), sparen sich HGich.T konsequent einen feministischen oder anderweitig ihre Performance verwässernden Subtext. Die aggressive Ästhetisierung vermeintlicher Unterschichtenkultur als Antithese zur ›Neuen Bürgerlichkeit‹: Es gibt sie also doch, eine sinnstiftende Lesart dieser nur auf den ersten Blick verstrahlt wirkenden Band.



!!!

»Strange Weather, Isn't It?«

(Warp / RTD)
23.08.10

Christoph Braun: Seit Jahren schon spielen !!! Konzerte für den Bewegungsapparat. Doch diese Fähigkeiten konnten die Studioaufnahmen der Band aus Brooklyn bisher nur andeuten. Vor und während der Arbeit an »Strange Weather, Isn't It?« geschah indes vieles, was statt eines neuen Albums auch eine Auflösung der Band hätten nach sich ziehen können. Ihr Schlagzeuger Jerry Fuchs starb, als er in einen Aufzugschacht stürzte. Mit Tyler Pope und Justin Vandervolgen gingen zwei Mitglieder, die man für unverzichtbar hätte halten können. Aber ausgerechnet in der Stunde der größten Krise haut es hin. Was an Personal um Sänger Nic Offer noch geblieben ist, haut das beste Album seit fast 15 Jahren Bandgeschichte raus. Es beginnt mit einem Sly-&-Robbie-Groove, einem Beat, in den sich einfädeln lässt. Dann ist man drin. Mit ihren Percussion-Teppichen, Donnerbässen, Chorus-Gitarren und Dub-Tricks vermitteln !!! auf ebenso gekonnte wie aufgeräumte Weise: Sie sind eine großartige Band. Was an drei bedeutsamen Stätten der Popkultur aufgenommen und abgemischt worden ist, nämlich New York, Berlin und Sacramento, klingt am Ende nach einer vierten: Madchester. !!! haben die Baggy-Hosen angezogen und sehen super aus.

Anne Waak: Madchester – allerdings. Der Opener »AM FM« geht mit seinen Steeldrum-Sounds und dem groovenden Basslauf als gelungene Neufassung von »Clap Your Hands« der Happy Mondays durch. Der Einfluss Berlins wird am deutlichsten in »The Hammer«, dessen Fundament direkt einem zur Peaktime im Berghain aufgelegten Techno-Brett nachempfunden ist – inklusive der obligatorischen Abgehpassage.

Braun: Mit der schönsten Kunstpause seit Fugazis »Waiting Room« glänzt hingegen der Song »Steady as the Sidwalk Cracks«. Dazu gibt es den Willen zur Melodie und – weiterhin – das Können von Krach.

Waak: Auf der Personalebene hatte die Band übrigens nicht nur Verluste zu erleiden. Unter den sechs aktuellen Mitgliedern befindet sich mit der Drummerin und Sängerin Shannon Funchess (www.myspace.com/slutforreal) erstmals auch eine Frau. Deren Stimme veredelt Stücke wie das hyperaktiv nach vorne drängende »Wannagain Wannagain« oder das tiefergelegt-monotone »Hollow« und sorgt für eine feine Neuerung im Sound der New Yorker. Alles in allem knallt »Strange Weather, Isn't It?« so dermaßen, dass es als Tonkonserve gewordenes Versprechen gelten kann: Die anstehenden Konzerte dürften wieder große, körperlich anspruchsvolle Ereignisse werden. Von wegen Muskelkater und so.

MENOMENA

»Mines«

(City Slang / Universal)
30.07.10

Anne Waak: Menomena aus Portland, Oregon, beschreiben die Arbeit an ihrer Musik als Kampf. Drei Perfektionisten stapeln hunderte aufgenommene Loops mithilfe einer selbst geschriebenen Software übereinander, fügen dann Gesang und – Zitat – »Sentimentalität« hinzu, nur um das Ergebnis anschließend aufgrund interner Unstimmigkeiten immer wieder zu verwerfen. Erstaunlich, dass es nun, drei Jahre nach »Friend or Foe«, doch wieder ein Album aus der Kampfzone geschafft hat. Und es kann wohl als Beweis für die unter Pädagogen und Menschenfeinden populäre These gelten, dass Qualität von Qual kommt. »Mines« ist ein fiebriges, unheilschwangeres, vielstimmiges Album geworden, in dem elf kraftvolle, kaleidoskopische Minidramen funkeln, während Bläsersätze und der oftmals heisere, mehrstimmige Gesang hier und da an TV On The Radio erinnnern – nicht die schlechteste Referenz natürlich. Das Allertollste unter vielen tollen Stücken ist das hymnische »Dirty Cartoons« – ein breitformatiges Drama, angefüllt mit akustischer Gitarre, Klavier, einer knatternden E-Gitarrenwand, allerlei perkussiven Elementen und einem verzweifelten Chor.

»Im Kern famos, im Arrangement: nix los. Netto bleibt: Problemrock.«

Christoph Braun
über Menomena

Christoph Braun: Wenn Justin Harris, Danny Seim und Brent Knopf schon so betonen müssen, dass ihr Zusammenspiel in erster Linie ein ständiges Ringen um Konsens ist, dann kann auch dieses Ergebnis ihrer Mühsal nicht weiter überraschen: Die Gitarren versinken in Selbstzweifeln. Der Gesang – eine Fortsetzung des Grübelns mit anderen Mitteln. Ebenso der Beat: Er darf hier nie einfach mal so vor sich hin pulsieren. Menomena müssen immer einen Haken mehr schlagen, es kompliziert machen, obwohl sie manchmal einen Song wie »Five Little Rooms« als Material vor sich haben – im Kern famos. Im Arrangement – nix los. Netto bleibt: Problemrock.

Andreas Reihse: Dabei verspricht das erste Stück »Tithe« einiges: In das mit zu viel Sustain-Pedal gespielte Klavier, das an Sébastien Telliers »La Ritournelle« erinnert, brettert das Gitarrenriff lauter als laut, dazu intoniert der Sänger »Spending the best years of a childhood horizontal on the floor«. Doch dann laufen die Bänder rückwärts und Psychedelia aus dritter Hand setzt ein. Menomena spielen Rockrock. Progrock. Virtuos bis zum Abwinken. Ihre ›fiesen‹ Gitarren und Keyboardsoli sind dann meist nicht fies genug, sondern eher gefallsüchtig. Der Sänger ertrinkt immer wieder im Pathos – natürlich nicht mit Scott Walker im Sinn, sondern es entfaltet sich das nackte Coldplay-Grauen. So wird auch »Dirty Cartoons« zur durchschnittlichen Powerballade, wie man sie als Leuchthandymoment von jedem Rockkonzert kennt. Bei dem ganzen Theaterdonner, den die Band hier auffährt, klingt die Produktion indes überraschend transparent, das durchhämmernde Klavier weiß zu gefallen, die kurzen Bläsersätze auch, der Schlagzeugsound sowieso. Und in »Queen Black Acid« und »Intil«, also eigentlich immer dann, wenn sich Menomena etwas zurücknehmen, klingen sie wie eine Mischung aus Brian Eno kurz nach Roxy Music und Damon Albarn kurz nach den Hit-

BESSERE ZEITEN KLINGT GUT

Re-Issues und Compilations mit Max Dax

»wir denken die bequemen gedanken der anderen und fühlen nicht, dass unser bestes selbst allmählich abstirbt. wir leben ein totes leben. wir ersticken unser ich.« Als **PROPAGANDA** aus Düsseldorf 1985 ihr Debütalbum in England veröffentlichten, zierte dieses (deutschsprachige) Zitat der Rote Armee Fraktion prominent das Cover. Obwohl es die Zeiten vor Google und der freien Verfügbarkeit von Informationen waren, wurden die Sätze für den deutschen Markt auf Intervention der EMI sicherheitshalber kassiert. Auf der aufwendig gestalteten Luxus-Reissue, die anlässlich des 25-jährigen Jubiläums von »A Secret Wish« *(ZTT / Salvo / Soulfood Music)* im Juli erschien, stehen sie jetzt wieder dort, wo sie immer schon hingehörten – und komplettieren eine bis heute unerreicht gute Visualisierung eines Bandkonzepts. Architekt des neo-expressionistischen Images, das von Filmzitaten Fritz Langs über die RAF bis hin zu saubersten Elektropop-Sounds alles antriggerte, was in der britischen Vorstellung als ›deutsch‹ galt, war seinerzeit der britische Journalist Paul Morley, ZTTs Mann für den Überbau. Propaganda heute wieder zu hören, bedeutet vor allem auch, die so betitelten »mutations, exploitations and disturbdances« erstmals zu hören – zehn entfesselte Bonus-Tracks, die ihre zu Grunde liegenden Melodien und Basslines ins Uferlose entlassen.

Nicht minder geheimnisvoll (und doch markierten sie den exakten Gegenpol zu Propaganda) gaben sich in den Achtzigern die **EINSTÜRZENDEN NEUBAUTEN**. Diese lösten sich 1996 auf und reformierten sich unter gleichem Namen vier Jahre später zu einer neuen Band. In den drei Jahrzehnten des Bestehens der zwei Gruppen mit demselben Namen veröffentlichte Blixa Bargeld als eines der verbliebenen drei Gründungsmitglieder in unregelmäßigen Abständen teilweise sehr umfangreiche Werkschauen, die zu je einem Drittel aus unveröffentlichtem, rarem und bereits bekanntem Material bestanden. Die vierte Folge der »Strategies Against Architecture« *(Mute / EMI)* ist ein Augenöffner. Wir hören eine einzigartige deutschsprachige Band, die nichts, aber auch gar nichts mehr mit der Stahlperkussion und den Flammen der Gründerzeit gemein hat. Wir hören eine vergeistigte, fremde Töne ausklingen lassende, ruhige Band mit gelegentlichen Ausbrüchen in Gepolter und Gebrüll. Auf der Doppel-CD sind versammelt: Obskures und Unbekanntes aus den letzten neun Jahren – von »Perpetuum Mobile« bis zu »Alles wieder offen«, unter besonderer Berücksichtigung der experimentellen »Musterhaus«-Serie. Herausragend ist eine Live-Version von »Unvollständigkeit« (Brüssel, 2008). Blixa Bargeld singt einen komplett anderen Text, auch ist der Song um etliche Minuten länger. Weitere Höhepunkte: neue Versionen der so gut wie unbekannten Songs »Wo sind meine Schuhe«, »Tagelang Weiß« und »Jeder Satz mit ihr hallt nach«. Wer dachte, er wisse alles über diese Band, wird mit dieser mutigen Kopplung eines Besseren belehrt.

Ebenfalls deutsch, ebenfalls geheimnisvoll: **FAUST**. Mit »Faust« (1971) und »Faust So Far« (1972, *beide Universal)* wird jetzt nach Jahren des Wartens eine klaffende Lücke geschlossen. Es ist sonderbar zwar, aber wahr: Die ersten beiden Alben dieser Avantgardeband klingen frei und wild wie heutzutage keine Band mehr weit und breit. Die Musik ist ein bizarr-geiles Konglomerat aus Fluxus, Field Recordings, Lärm, Psychedelia, Electronica, Musique concrète und frühen Sampling-Experimenten. So wird in dem Neun-Minuten-Monster »Why Don't You Eat Carrots« dreist »All You Need Is Love« von den Beatles verwurstet, und man fragt sich beim Hören ernsthaft, ob das damals erlaubt war. »Ist mir doch egal«, wird Hans-Joachim Irmler sich wohl gesagt haben, und das ist genau der Punkt: So klingt Musik (im Gegensatz zu Propaganda, bei denen nie auch nur irgendetwas egal war), die kein Morgen kennt, nur das Heute, die also identisch ist mit sich, den Musikern, den Klängen, der Gegenwart. Und das ist zugleich auch genau der Grund, weshalb beide Faust-Alben heute noch bzw. heute wieder mit großem Gewinn hörbar sind.

STELLA

»Fukui«

(Snowhite / Clouds Hill / Universal) 27.08.10

Oskar Piegsa: Musikhörer, die noch immer L'Age d'Or nachhängen, müssen das Jahr 2010 bislang als paradiesisch empfunden haben, denn fast alle ›alten Helden‹ des Labels kehrten zurück. Erst kam Tocotronics »Schall & Wahn«. Dann fanden Die Sterne mit »24/7« auch auf Albumlänge zur Funkiness zurück. Schließlich veröffentlichten Kristof Schreuf und Pascal Fuhlbrügge zwei herausragende Alben. Und jetzt, sechs Jahre nach »Better Days Sounds Great« und fast ebenso langer Funkstille, erscheint mit »Fukui« ein neues Album von Stella. Die Band um Elena Lange beweist erneut, dass die Bedeutung des Hamburger Labels, die an der heutigen Relevanz vieler einstiger Lado-Bands abzulesen ist, auch Jahre nach dessen Konkurs ungebrochen ist. Spröden Deutschpop-Zusammenhängen haben sich Stella in der Vergangenheit stets durch englische Texte und ein hohes Maß an Sexiness und Glam entzogen. Auf »Fukui« setzt die Band ihre Strategie der Unvereinnahmbarkeit mit neuen Mitteln fort: Die Musik gibt sich elektronischer als zuvor, mit hypnotisch lang(sam)en Intros und Instrumentalpassagen aus vertrauten und ungewohnten Klängen. Dabei ist sie analog eingespielt. Und Elena Lange singt nach einem längeren Aufenthalt in Fukui, der Stadt, die dem Album seinen Namen gibt, nun überwiegend auf Japanisch. Vorausgesetzt, man versteht diese Sprache nicht, schafft Langes Gesang eine zusätzliche Struktur – aber keine neue Bedeutungsebene.

Christoph Braun: Das Exotische an diesen Tracks besteht darin, dass man sich an eine neue Formsprache gewöhnen muss. Scharf konturiert kickt das. »Fukui« hat viele alben von Blur; oder nach Britpop, der Kontinentalität behauptet, sprich wie Stereolab (in »Prettyboy«) oder wie Coloma (in »Five Little Rooms«). Kurz: In ihren besseren Momenten klingen Menomena nach verzweifelten britischen Künstlern, die nicht mehr so genau wissen, wo England liegt – und im Irrlichtern dann doch zu großer Form finden.

historische Vorgänger von Kölner Techno bis Düsseldorfer Krautrock und erinnert in seinem Umgang mit der Geschichte an den kuriosen Mix aus Respekt und Eigenbrötlertum von Phantom/Ghost – und damit an eine weitere einstige Band aus dem Hause L'Age d'Or. Und doch klingen die neuen Songs wie Musik von oben, wie Musik aus dem Nichts. »Fukui« ist wunderschön in seiner Losgelöstheit von den Dingen.

Piegsa: Das Japanische ist indes keine Verneigung vor einer neuen, postamerikanischen Jugendkultur, die verkleidete Teenies durch Fußgängerzonen oder auf Visual-Kei-Happenings treibt. Und es handelt sich hier auch nicht um eine Ausbeutung der exotisierten ›Weirdness‹, für welche die Chiffre ›Japan‹ in der Popkultur und Pornografie nach wie vor steht. Es erinnert vielmehr an Susan Sontags Forderung nach einer Erotik der künstlerischen Form, die sich dem Zugriff durch Interpretationsschablonen verweigert (»Against Interpretation«). So wurde »Fukui« ein Album, das sich einzig aus seinem Klang rechtfertigt – und auch nach wiederholtem, erst suchendem, schließlich genießendem Hören nicht an Attraktivität verliert…

Braun: …sondern gewinnt, gewinnt, gewinnt.

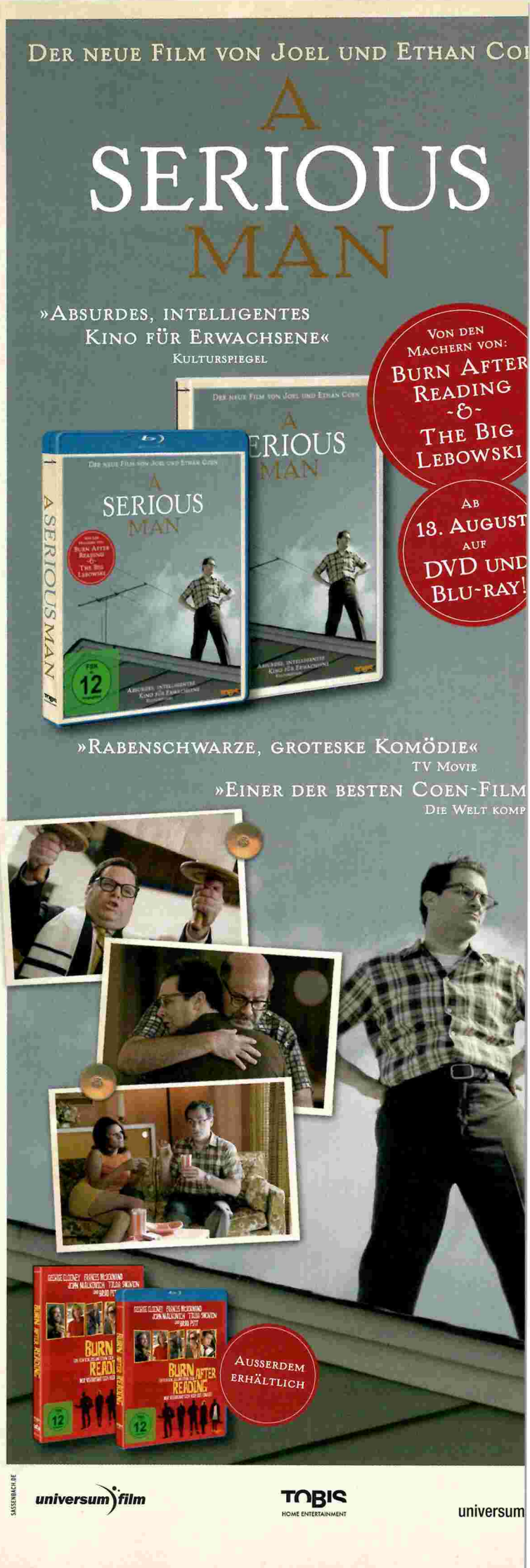
DWELE

»W.ants, W.orld, W.omen«

(EI / Groove Attack)
25.06.10

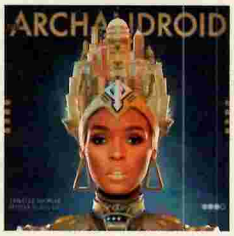
Andreas Reihse: Der 32-jährige Soulsänger, Musiker und Produzent Dwele aus Detroit hatte seinen größten Auftritt bisher als Special Guest in Kanye Wests Hit »Flashing Lights«. Jetzt will er auch mal ran ans Geschäft, übersetzt er doch »WWW« als »W.ants, W.orld, W.omen«, und darüberhinaus schmeichelt er jedem, der es nicht hören will, dreist ins Ohr, er stünde in einer Reihe mit Marvin Gaye und Donny Hathaway. Dabei klingt er wie die Nachwehen auf die Nachwehen auf R&B der zweiten Stunde. Dwele ist so smooth, dass es wehtut. Seine Reime besorgen den Rest: »I can rock diamonds if I want to / You can get naked if you want to / Because it's what I want…« Oder, wenn er politisch radikal wird: »The year is 2010 / We find ourselves on the back end of a few hard years / We find our economy no longer in the drunken lost state / But now in the hangover«. Das ist der perfekte Soundtrack für den Picaldi-Träger, der einen romantischen Anfall hat und Muschi will, aber dann doch mit dem Pitbull Gassi gehen muss.

Christoph Braun: »W.ants, W.orld, W.omen«. Alles fressen, alles haben wollen. Dwele setzt sich, vielleicht nicht einmal mit vollem Bewusstsein, auf die andere Seite der Wippe. Ihm gegenüber: Jenny Holzer, die in ihrem wohl berühmtesten Truism wünscht, ja, befiehlt: »PROTECT ME FROM WHAT I WANT«. Doch dann kommen sie, die Beats von »Dodgin' Your Phone«, die nachhallen, als würden sie durch ein Wurmloch geschickt, die nachtfahrenden Synthie-Bleeps von »How I Deal« und der herrlich hippieskse Soul-Song »Detroit Sunrise«. All das macht



»W.ants, W.orld, W.omen« zum Stand der Dinge. Zwar nicht der Beat-Avantgarde. Immerhin aber der Freshness!

Anne Waak: Geradezu rührend ist Dweles Gucci-Fetisch, den er auf seinem fünften Album in einer Art Ersatzhandlung zur Schau stellt, als sei er das eigentliche Objekt seiner Begierde. Interessant ist Dweles sehr simple Bedürfnisstruktur: »I wish I had those Gucci shoes inside that Gucci bag / ... Wish I had Gucci swag / ... Wish I had holdin' a Gucci bag«. Mit einer solchen lauwarm-schattenparkenden Mackermusik wird das aber nichts – weder mit den Mailänder Luxus-Accessoires, noch mit den gefügigen Ladys, und auch nicht mit dem Welterfolg. Vielleicht aber winkt eine Karriere als Frauenversteher. Denn wer sich schon immer gefragt hat, was die eigentlich wollen, die Hühner, wird hier endlich umfassend aufgeklärt: »A woman wants to know that she's more than just a pretty face and a curvy shape / She wants a man that will keep her hot like Campbell's / And wrap her tight like Diesel jeans«. Tja, Dwele hat's raus. Und dass er für die Lyrics dringend Nachhilfe benötigt, weiß er ja selbst.



JANELLE MONÁE

»The Archandroid«

(Bad Boy / Wondaland / Warner)
23.07.10

Andreas Reihse: In ihrer überkandidelten Art folgt Janelle Monáe den Pfaden der afrofuturistischen Überbau-Ahnen Sun Ra und George Clinton, die via Ägypten geradewegs in die Zukunft, sprich: ins All reisten. Monáes Universum ist spinnert, wie ihre Videos beweisen, sie schmeißt Tesla und Da Vinci in einen Topf, lässt aber dankenswerter Weise L. Ron Hubbard und Erich von Däniken außen vor. Musikalisch ist das unangestrengter Modern Soul, frei von jeder Vokalakrobatik, mit einem Patchwork-Sound à la OutKast – wo sie ja auch herkommt. Die Bläsersätze erinnern öfters an die JB's, natürlich hat Janelle Monáe Deee-Lite gehört, Britinnen wie Joss Stone, Amy Winehouse oder Leona Lewis aber hat sie zum Frühstück vernascht. Großartiges Album, großartige Gegenwarts-Soulmusik.

Ralf Krämer: Monáe ist auf eine geniale Weise komplett größenwahnsinnig. Für den Auftakt des Albums sampelt sie euphorische Klassikmomente von Beethovens Neunter über Paganini, Debussy und Orff bis hin zu Filmmusiken von Elmer Bernstein. Ein Überwältigungsparcours! Die Platte endet abermals im Cinemascope-Format, nur dass Monáe es sich in dem fast neunminütigem »BaBopByeYa« dieses Mal auf einem filmmusikalischen Streicherbett gemütlich macht. Übertreibung ist hier Prinzip. Das flößt Respekt ein, wirkt zuweilen aber auch ganz schön durchgeballert.

Christoph Braun: Diese Songs übersetzen das Interesse, das Sun Ra vor seinem Tod an Walt-Disney-Zeichentrickfilmen hegte, in Soulpop. Die Kunstfigur Janelle Monaé selbst setzt sich aus möglichen Erzählungen wie »Die Afroamerikanerin als Alien«, »Das Alien als Pharaonin« und aus Cyberpunk zusammen – gleichzeitig swingt ihre Musik derart auf leichten Füßen, dass der Größenwahn in Verspieltheit aufgeht. Monáe ist eine Blockbuster-Figur, passend zum Trend der Frauen, die sich einen Digi-Port in ihren Pop-Körper haben einpflanzen lassen (vgl. Wibke Wetzkers Text zu den »Menschmaschin*innen*« in diesem Heft). Möglicherweise bietet sich das Digitale mehr denn je als utopischer Zufluchtsort an? Der Weltraum bekommt also virtuelle Konkurrenz, auf »The Archandroid« dürfen aber beide noch einmal friedlich koexistieren. Träumen Erzandroiden von elektrischen Göttern?

DEVO

»Something for Everybody«

(Warner)
09.07.10

Christoph Twickel: »It's the same car, just now with air bags, power brakes, and steering«, sagt Devo-Mastermind Mark Mothersbaugh über das neue Album der Band. Und so klingt es leider auch: nach einer aufgepumpten Steroid-Version des Mittachtziger-Synth-Pop, mit dem das Gesamtkunstwerk Devo seinerzeit wohl zu Recht in die ewigen Jagdgründe eingegangen ist. Man könnte meinen, Huey Lewis hätte das Album produziert. Kaum vorstellbar, dass es sich hier um dieselben Leute handelt, die Ende der Siebziger mit ihrem hysterischen, eckigen Moogpunksound und ihren Kontaminations-Schutzanzügen jedem Rockismus den Garaus machten. Vielleicht ist es unmöglich, heute an den dreißig Jahre alten Entwurf anzuknüpfen. Aber dass es gleich dieser öde Elektro-Pubrock sein musste?

Holger Klein: Devo hatten vor drei Jahren mit »Watch Us Work It« einen neuen Song aufgenommen, der auf durchaus passable Weise an ihre besseren Tage anknüpfte. Verwendung fand er dann allerdings in einem Werbespot für Dell. Dennoch war nicht abzusehen, dass die Band aus Ohio eines Tages so schockierend schlecht sein würde. »Something for Everybody« will zwar Devo sein, ist aber stumpf, stadionrockig und bierbäuchig.

Thomas Hübener: Das Traurige daran ist, dass Devo ja einst antraten, um den Testikelrock zu dekonstruieren, beispielsweise entgroovten und neurotifizierten sie 1977 »Satisfaction« von den Rolling Stones. An die Stelle der emotionalen Thermik traten Unterkühltheit, Distanz, Intellektualität und auch Zynismus. Statt die gegenkulturellen Lebenslügen von Rock und Punk zu teilen, die sich an jene Warenöffentlichkeit wandten, die sie nominell zu verabscheuen vorgaben, flirteten Devo lieber gleich mit dem kapitalistischen Feind, indem sie sich als Unternehmen ausriefen und Konzerte mit einer eigenen Firmenhymne begannen. Vom einstigen provokanten Konformismus, mit dem ein viel gravierenderer Konformismus – nämlich der sich im spätkapitalistischen Individualismus verbergende – angegriffen werden sollte, sind nurmehr die grotesken Uniformen geblieben. Devo klingen jetzt so alt, wie sie inzwischen auch wirklich sind, und das nicht zuletzt deshalb, weil sie auf Teufel komm raus jugendlich-frisch daherkommen wollen.

Ulrich Gutmair: Was für ein Altersrassismus! Devo singen: »What we do is what we do / It's all the same, there's nothing new / Gaming, praying, believing, maintaining / Texting, electing, rejecting, infecting / Talking, hoping, dreaming, repeating«. Es ist schon ein Phänomen, dass die jungen Leute, wenn sie sich überhaupt mal durchringen können, für oder gegen etwas zu sein – es ist ja alles so kompliziert! –, sich immer nur die alten Antiimperialistenklamotten von Mama und Papa überziehen, siehe M.I.A. Wenn alte Männer kommen müssen, um dem Ausdruck zu geben, was nervt – der Ennui, der rechte Backlash, die Populisten, der ständig schrumpfende Möglichkeitsraum –, dann sagt das viel über den beklagenswerten Zustand von Popmusik aus. Dann will ich mehr alte Männer sehen, dann will ich den ganzen Tag nur Devo hören. Es wäre nicht schlecht, wenn dieses Album den ganzen Tag im Radio laufen würde.

Twickel: Ganz meine Meinung: Den ganzen Tag im Radio laufen kann das gerne.

JAHCOUSTIX & THE YARD VIBES
CROSSROADS TOUR 2010 / 2011

01.10 München - Backstage
08.10 Reutlingen - Franz K
09.10 Ulm - Roxy
23.10 Münster - Skaterspalace
26.10 Köln - Stadtgarten
27.10 Nürnberg - Hirsch
28.10 Augsburg - Kantine
05.11 Kassel - Kulturfabrik Salzman
11.11 Ummanz (Rügen) - Surfhostel
12.11 Leipzig - Werk II (Halle D)
19.11 Ingolstadt - Ohrakel
20.11 Lindau - Club Vaudeville
26.11 Kiel - Pumpe
27.11 Hamburg - Beatlesmuseum
02.12 Regensburg - Alte Mälzerei
03.12 Landshut - Poschinger Villa
07.01 Aschaffenburg - Colossaal

BUSHHOUSE BOOKING
groove addicted
groove attack
King Stom

!OUT NOW

AFTER A DECADE . . . THE NEW ALBUM

WALKNER.MOESTL - STRUCTURE

DEFUSION groove attack

WWW.MYSPACE.COM/WALKNERMOESTL WWW.DEFUSIONRECORDS.COM

MATTEO CAPREOLI

Ein Stück vom Weg

Das Album (CD & Online-Download)
ab dem 03. September 2010 im Handel

Funky Drummer

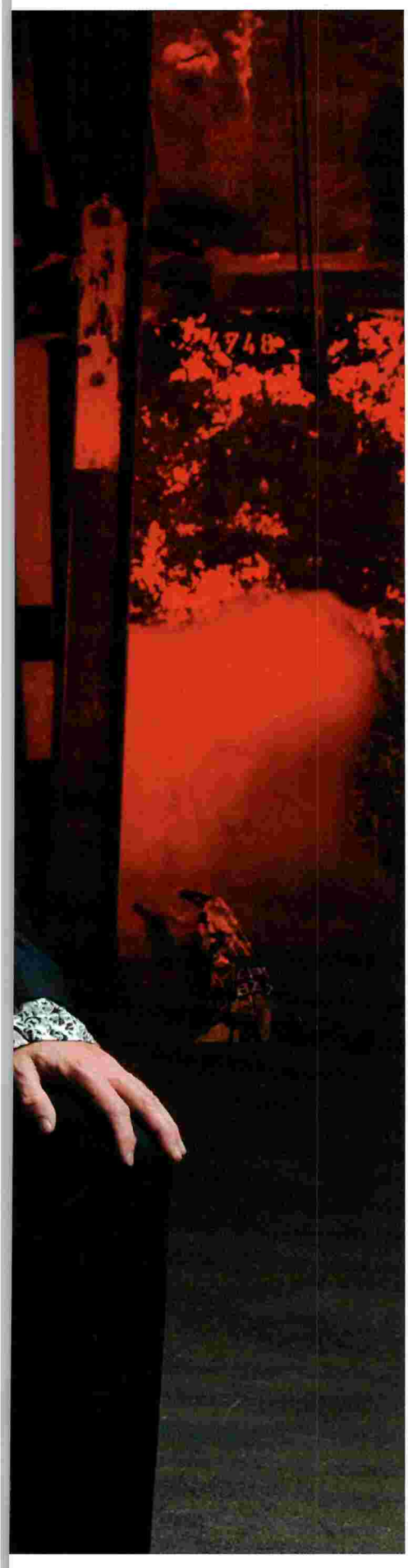
iTunes exclusive single
- out now -

Viel zu tun

7" vinyl limited edition
- out now -

MATTEO CAPREOLI · TETE MUSIC · GDMP groove attack

www.matteocapreoli.de ++ www.grooveattack.com ++ www.tete-music.de



DECKELSTÜTZE SCHLÄGT SEIFENKISTE

Helge Schneider versus / mit Chilly Gonzales, Traumzeit Festival, 3. Juli, Duisburg

TEXT: MARKUS WECKESSER **FOTOS:** VOLKER BEUSHAUSEN (FOTO LINKS), CHRISTOPH MÜLLER-GIROD

Was für ein Paar! Helge Schneider und Chilly Gonzales sitzen einander gegenüber. Jeder hat an einem Flügel Platz genommen. Passend zu ihren Instrumenten tragen die beiden Musiker Schwarz. Gonzales blättert gedankenversunken in einem Notizbüchlein, derweil Schneider zu einer an Erik Satie angelehnten Improvisation ansetzt. Beide genießen einen Ruf als Jazz-affine Klaviervirtuosen. Dass sie auch über berühmt-berüchtigte Entertainerqualitäten verfügen, dürfte an diesem Abend das Gros der Zuschauer in die ehemalige Kraftzentrale des Thyssener Hüttenwerks gelockt haben. Gonzales gerät in Bewegung. Zack, hinfort das Notizheft und ran an die Tasten. Zunächst hackt der Kanadier mit nur zwei Fingern wie auf einer Schreibmaschine los, dann langt er mit beiden Händen zu und spielt Schneider in Grund und Boden. Ein clownesker Schaukampf hat begonnen, der nach dem Prinzip ›Vorgabe, Provokation und Reaktion‹ abläuft.

Einen coolen Blues von Schneider kontert Gonzales mit einer Störattacke. Doch Schneider fährt unbeirrt fort, was Gonzales wiederum dazu veranlasst, wütend mit dem Fuß aufzustampfen. Nach einem Exkurs in die Neue Musik einigen sich die beiden wortlos auf Jazz – ein Frieden, der nicht lange währt. Gonzales lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums mit einem Kunststück auf sich, verbindet seine Augen mit einem Tuch und klimpert relaxten Barjazz vor sich hin, worauf Schneider mit einer schwermütigen Komposition antwortet. Gonzales reißt sich sodann das Tuch vom Kopf und holt zum Gegenschlag aus. Immer schneller, immer härter malträtiert er den Flügel, gleich dem Versuch, mit Tönen das Wort Ernsthaftigkeit aus Fels zu schlagen. Weiter, und noch weiter. An der Ausdauer von Gonzales, der 2009 einen Weltrekord im Dauerklavierspielen aufstellte, besteht kein Zweifel. Endlich kommt auch Schneider in Rage. Wie von einer Tarantel gestochen springt er vom Hocker auf – 1:0 für Gonzales. Mit zufriedenem Lächeln lässt der die Hände über die Tasten gleiten und stimmt eine sanft perlende Ballade an. Schneider zahlt es ihm mit einer monotonen Dengelei heim, was Gonzales zur Weißglut bringt und für einen Moment sauer von der Bühne stapfen lässt. Auf diesen Ausgleich gönnt sich Schneider eine kleine Schumann-Paraphrase. Wenig später drischt Gonzales auf den Rahmen seines Flügels ein und besteigt ihn sogar wie eine Seifenkiste,

Schneider vergreift sich derweil ebenfalls am Instrument und rupft die Deckelstütze ab, um sie imaginär zuerst zum Kanuruder, dann zur E-Gitarre umzumodeln.

Die theatralische Inszenierung des Schaukampfes zweier Pianisten, die ihr Können als Kontrahenten unter Beweis stellen, ist eine Unterhaltungsform, die in den letzten Jahren an Popularität zugenommen hat. In Berlin etwa hat sich der sportliche Zweikampf am Klavier in Form des »Mingbattle« etabliert. Seit 2006 schickt die Veranstalterin Miss Ming, eine studierte Pianistin, in wechselnden Clubs der Stadt jeweils für sechs Runden zwei Kontrahenten in den ›Ring‹, stilecht in Bademantel und mit Boxhandschuhen, wo sie nacheinander am Flügel Platz nehmen, um – dann jedoch ohne Boxhandschuhe – zu performen. Am Ende entscheiden das Publikum und eine Fachjury über Sieger und Verlierer. Anders als in Duisburg, wo Gonzales und Helge Schneider stilistische Grenzüberschreitungen übten, steht beim »Mingbattle« die klassische Musik im Mittelpunkt. Das erinnert daran, dass Klavierwettkämpfe bereits im 18. Jahrhundert als schick galten. Mozart oder Beethoven bewiesen ihre Meisterlichkeit unter den kritischen Augen der Öffentlichkeit. Die neuere Popularitätswelle des Klavier-Battle breitete sich wiederum von Asien her aus, wo im Jahr 2007 der taiwanesische Spielfilm »Secret« einen Boom auslöste. Er erzählt von zwei Klavierschülern, die von ihrem Lehrer angehalten werden, sich vor der Klasse zu messen. Insgeheim aber kämpfen die Rivalen um die Gunst eines Mädchens, was der größere Ansporn ist.

In Duisburg war zudem der Einfluss des westlichen Kulturerbes im Zuge einer klaren Rollenverteilung zu spüren: In leicht abgewandelter Form bewegten sich Gonzales und Helge Schneider innerhalb der zirzensischen Tradition des Duos Weißclown und Dummer August. Der selbstsichere Habitus von Chilly Gonzales ähnelte dem besserwisserischen Weißclown, der als musikalischer Virtuose ständig versucht, den Dummen August vor seinem Publikum schlecht dastehen zu lassen. Auf das charakteristisch geweißte Gesicht verzichtete Gonzales zwar, stattdessen trug er weiße Handschuhe in Übergröße. Für jeden anderen Pianisten hätte der labbrige Stoff eine Behinderung dargestellt. Nicht für Gonzales: Meisterlich fuhren seine behandschuhten Pranken über die Klaviatur und verblüfften dabei mit einer komisch anmutenden, aber geradezu maschinenhaften Perfektion.

Lackschuh vs. Filzpantoffel – Chilly Gonzales fällt Helge Scheider in den Rücken und langt einmal saftig in die Tasten

Die Erkenntnis, dass die Komik oft im Missverhältnis von äußerem Anschein und realer Kunstfertigkeit liegt, machte sich schon der Pianist und Komponist Victor Borge (1909-2000) zunutze. Von ihm stammt auch der Ausspruch: »Musiker sehen absolut lächerlich aus und bewegen sich absolut lächerlich.« Der gebürtige Däne Borge galt in den 1930er Jahren als einer der bekanntesten Klaviervirtuosen seiner Zeit. Weil er jedoch das ernsthafte und stocksteife Getue in der Musikbranche leid war, peppte er seine Konzerte mit humorvollen Elementen auf und wurde so zum Urvater der Musik-Comedy – eine wichtige Referenz für Schneider und Gonzales, wenngleich die beiden nahezu auf verbale Kommunikation verzichteten. Victor Borge hingegen schreckte auch vor bissigem Kabarett nicht zurück: Er verspottete Hitler in aller Öffentlichkeit. 1940 musste er als jüdischer Musiker aus dem deutsch besetzten Dänemark in die USA emigrieren, wo er am Broadway große Erfolge feierte.

Auch die Pianisten Marek & Vacek waren für ihre politischen Statements berühmt. In der DDR wurde das polnische Starduo 1981 nach einem Konzert in Karl-Marx-Stadt des Landes verwiesen, weil es sich weigerte, während der Show das Zeichen der polnischen Gewerkschaft Solidarność abzulegen. Die andere große Manier von Marek & Vacek bestand in der eingängigen, doch originellen Amalgamierung von klassischer Musik mit Elementen der Popmusik. Doch auch wenn Gonzales und Schneider in Duisburg einen ähnlich unbefangenen Spagat hinlegten, wie er Marek & Vacek zwischen Hoch- und Popkultur gelang: Ihre Show wollte weder politisch noch sonstwie gesellschaftskritisch wirken. Die Gunst des Publikums gewannen sie trotzdem – und das auch noch weitgehend frei von Wettkampfstimmung. Mit ein wenig mehr Sportsgeist hatte man zumindest seitens Gonzales gerechnet, hatte der doch vor gut einem Jahr in New York schon den Rockmusiker Andrew W.K. zu einem Klavierbattle über drei Runden herausgefordert – und gewonnen. Für Schneider und Gonzales endete der Abend in einem wilden, vierhändig gespielten Boogie. Danach lag sich das ungleiche Paar erschöpft in den Armen.

HALBGÖTTERDÄMMERUNG

Anvil, C-Club, 2. Juli, Berlin

TEXT: RALF KRÄMER **FOTO:** ROLAND OWSNITZKI

Lemmy, Lars Ulrich und Slash priesen sie als eine der einflussreichsten Heavy-Metal-Bands der Welt, die Presse überschüttet sie mit Lob, sie gehen auf Tour – und füllen die mittleren Clubs immerhin zur Hälfte. Im 32. Jahr ihres Bestehens dürften Anvil auf ihren fünf Konzerten zwischen Berlin und Münster hochgerechnet etwa 2.000 Besucher gezählt haben. Das entspricht beinahe exakt den hiesigen Zuschauerzahlen des im März angelaufenen Films »Anvil – The Story of Anvil« (USA, 2008). Für eine solche Erfolgsstory wurde einst die Relativität erfunden. Denn ohne ihr relatives Scheitern, den Vergleich zu ihren zurückliegenden, noch viel schlechteren Zeiten, und vor allem ohne den Vergleich mit Bands, die einst auf Augenhöhe mit Anvil ihre Weltkarriere begannen, würde sich kaum jemand, schon gar kein Feuilleton, für diese nach wie vor in Sichtweite des Existenzminimums musizierenden Schwermetaller aus Kanada interessieren.

Anfang der siebziger Jahre in Toronto schworen sich die Teenager Steve »Lips« Kudlow und Robb Reiner, gemeinsam zu rocken, bis dass der Tod sie scheidet. Zehn Jahre später nannten sie sich Anvil und begaben sich auf Karrierespur. Ihr Album »Metal on Metal« (1982) gilt als Blaupause für die folgende Speed-Metal-Generation (Anthrax, Slayer, Metallica), auf einem großen Rock-Festival in Japan hämmerten Kudlow an der Flying V und Reiner an den charakteristischen Double-Bass-Drums Whitesnake, die Scorpions und Bon Jovi an die Wand. 1987 erschien Anvils erfolgreichstes Album »Strengh of Steel«, es platzierte sich auf Platz 191 der Billboard-Charts. Daran konnte keine der folgenden Platten mehr anknüpfen. Andere Speed-Metal-Bands verkauften Millionen Alben, Reiner finanzierte sich seine Drum-Sticks mit dem Presslufthammer auf dem Bau; Kudlow fuhr fortan Schulessen aus.

Auf dieser Ebene des Sub-Prekariats of Rock steigt der Film ein, der den deutschen Titel »Anvil – Die Geschichte einer Freundschaft« trägt (Verleih: Rapid Eye Movies). 2005 begann Sacha Gervasi, Ex-Anvil-Roadie und heute teurer Drehbuchautor, das Leben seiner einstigen Arbeitgeber festzuhalten. Zwischen klassischem Musikfilm, seriöser Dokumentation und dem Voyeur/Exhibitionisten-Verhältnis à la »Big Brother« wurde seine Kamera ebenso Zeuge von Lips' 50. Geburtstag wie von den Tiefpunkten der darauf folgenden Europa-Tournee. Vor einem kleinen Prager Club freut sich ein tschechischer Fan noch, als »die Halbgötter des kanadischen Speed-Metals« zwei Stunden zu spät mit ihrem Caravan auftauchen. Für das rauschhafte Konzert vor etwa 12 Zuschauern soll die Band allerdings mit einem Teller Gulasch abgespeist werden. Kudrow geht dem knauserigen Tresenchef an den Kragen, ein Gast erstreitet der Band schließlich eine Gage von 100 Euro. So manifestiert sich der Geist der spätkapitalistischen Gegenwart, in der auch eine Kanzlerin angesichts von drohenden Banken- und Staatspleiten plötzlich nicht mehr vom Euro, sondern vom Vertrauen als der »wichtigsten Währung« spricht.

Über die – zugegebenermaßen zu Herzen gehende – Schilderung der krisengestählten Freundschaft zwischen Kudlow und Reiner vernachlässigt Gervasi eine konsequente Verfolgung der Frage: Warum haben Anvil nicht den Erfolg, den sie laut derzeitigem Common Sense so sehr verdient hätten? Der Film belässt es bei einem vagen Bild von der ›bösen Musikindustrie‹. Die kanadische EMI verweigert sich dem Vertrieb des aktuellen Albums »This Is Thirteen«, das immerhin Chris Tsangarides (Judas Priest, Thin Lizzy) für einen Freundschaftspreis produziert hat, ganz im Stil eines Job Centers, wo ungeachtet aller Qualifikationen ab Mitte 40 kein Arbeitssuchender mehr Chance auf Vermittlung hat. Aber ein Musikwirtschaftslehrfilm hätte sich eben auch nicht für die Mythenbildung geeignet. Stattdessen zeigte sich auf dem Anvil-Konzert im Berliner C-Club, wie sehr Kudlow, Reiner und Bassgitarrist Glenn Five das filmische Porträt bereits in ihre Selbstwahrnehmung integriert haben. »Wer hat ›The Story of Anvil‹ gesehen?«, fragt Kudlow gleich nach dem zweiten Song. Die 300 Zuschauer johlen. »Falls ihr euch fragt, ob ich meiner Schwester die 15.000 Dollar für die Produktion unseres letzten Albums zurückgezahlt habe – I fucking did!« Kudlow grinst sein unnachahmlich breites Grinsen, thrasht in die Seiten und bearbeit sie wie eh und je mit einem Sexspielzeug, diesmal einem Vibrator statt einem Dildo.

So wenig Anvil einen Hehl aus ihrer Sehnsucht nach Erfolg machen, so viel Spaß zeigen sie am Exerzieren und an der gleichzeitigen Ironisierung der Metal-Klischees, egal, ob ihnen ein nur paar Leutchen in Prag oder gleich zigtausende zujubeln, wie bei ihren jüngsten Gigs als Vorband von AC/DC. Diese Unabhängigkeit von den Zwängen und Werten ihres Geschäfts haben sie sich erhalten können, auch wenn sie immer noch mit Geringschätzung gestraft werden.

SPEX PRÄSENTIERT

FUTURE ISLANDS

16.09. Leipzig – Conne Island . 17.09. Kassel – ARM
18.09. Würzburg – Schöner Rene . 19.09. München – Feierwerk
23.09. A-Wien – Arena . 24.09. Dresden – Beatpol
26.09. Karlsruhe – Carambolage . 27.09. Esslingen – Komma
09.10. CH-Düdingen – Cafe Bad Bonn . 11.10. Bielefeld – AZ
13.10. Hamburg – III&70 . 14.10. Köln – Sonic Ballroom
15.10. Potsdam – Kuze . 16.10. Berlin – Schokoladen

Die melodramatische Stimme Samuel Herrings ist der Dreh- und Angelpunkt der aufgedrehten Synthie-Tracks der Future Islands. In ihnen nimmt sich der Sänger den großen Generalwidersprüchen des Lebens an: Wut und Friedfertigkeit, Wahn und Lethargie, Saufen und Sex. Dazu fackelt seine zweiköpfige Backline ein gnadenloses Punk- und Wave-Feuerwerk ab, das einen auf seltsam milde Art im Viereck prügelt. Ihre Show im Berliner Schokoladen gehörte zu den Highlights des Konzertjahres 2008, diesen Herbst kommt die Band mit ihrem aktuellen Album »In Evening Air« erneut auf Tour.

MUTTER

07.10. Köln – Gebäude 9 . 09.10. München – 59:1

Seit den frühen Achtzigern hat Max Müller mit seinen Bands Mutter, Die Honkas und Campingsex die Avantgarde der deutschsprachigen Popmusik geprägt. Neben vielen anderen sind Jochen Distelmeyer, Tobias Levin und Jens Friebe von seinen existenzialistischen, nie ironischen Texten beeinflusst. Keiner seiner Bands wurde je der verdiente Erfolg zuteil. Ein Grund mehr, Mutter heute live zu sehen.

ARCADE FIRE

28.11. München – Zenith . 29.11. Düsseldorf – Philipshalle

Gäbe es eine Eschatologie des Indierock, sie würde von Arcade Fire erzählen. Die Band um Win Butler und Régine Chassagne gilt als der Heilsbringer dieses an die Wand gefahrenen Genres – nicht zuletzt dank konsequenter Medienkontrolle (siehe Sebastian Hammelehles Text in diesem Heft). Kein Wunder also, dass ihre zunächst einzige Deutschland-Show in Berlin binnen kürzester Zeit ausverkauft war. Nun wurden zwei weitere Konzerte zum neuen Album »The Suburbs« bestätigt.

ANBB: ALVA NOTO & BLIXA BARGELD

17.09. Berlin – Berghain

Blixa Bargeld und Carsten Nicolai alias Alva Noto beschlossen aus Freundschaft und gegenseitiger Bewunderung heraus, ein gemeinsames Projekt zu starten. Improvisation und Abstraktion zeichnen ihre Performances aus, in denen sie mitunter auch traditionelle Folksongs interpretieren. Dabei feiern Bargelds Stimme und Alva Notos Beatgerüste ein unerwartet suggestives Hochamt.

ECHTZEITMUSIKTAGE 2010

08.09. - 30.09. Berlin – Diverse Orte

»Rück- und Ausblick einer Szene« lautet der Untertitel der diesjährigen Ausgabe der Echtzeitmusiktage, ein Festival, das experimentierfreudige Musiker, Improvisatoren und Soundforscher auf der Suche nach einer eigenen Klangsprache vereint. Zu erleben gibt es über sechzig Konzerte mit u.a. Vladislav Delay, Ekkehard Ehlers, Jason Forrest und Heaven And.

BLACK MOUNTAIN

20.09. Köln – Gebäude 9 (mit Ladyhawk)
21.09. Hamburg – Grünspan (mit Ladyhawk) . 27.09. Berlin – Festsaal Kreuzberg . 28.09. München – 59:1

Space-Riffs, statische Jams und Wah-Wah-Schleifen: Willkommen in der dunklen Welt von Stephen McBean, dem Anführer von Black Mountain. Die kanadische Band bekennt sich zu progressivem Rock mit Psychonote und lässt jedes ihrer Konzerte zu einer verhexten Séance auswachsen.

1000 ROBOTA

26.10. Leipzig – Moritzbastei . 27.10. Berlin – Festsaal Kreuzberg
28.10. Dresden – Scheune . 29.10. Heidelberg – Karlstorbahnhof
09.11. München – Atomic . 10.11. Wiesbaden – Schlachthof
11.11. Köln – King Georg

1000 Robota trieben seit ihrem Parolen-Album »Du nicht Er nicht Sie nicht« nicht nur manch unbedarften Journalisten zur Weißglut, sondern säten auch Hass unter den Absolventen der Hamburger Schule. Das Ironische daran: All die Aufregung versinnbildlichte exakt das Wesen dieser Krawallgruppe, die im Herbst endlich wieder live zu sehen sein wird.

O. M. D. – ORCHESTRAL MANOEUVRES IN THE DARK

11.11. Köln – E-Werk . 12.11. Hannover – Capitol
13.11. Leipzig – Haus Auensee . 15.11. Stuttgart – Theaterhaus
16.11. München – Tonhalle . 18.11. Berlin – Tempodrom
19.11. Hamburg – Docks

O. M. D. sind in einem Atemzug mit Kraftwerk, The Human League und The KLF zu nennen. Dementsprechend viele jüngere Künstler – von James Murphy bis Brandon Flowers – geben Andy McCluskey und Paul Humphreys als direkten Einfluss an. Nach 14 Jahren legen O. M. D. nun ihr neues Album »History of Modern« vor, das sie in sieben Live-Shows auf deutschen Bühnen vorstellen.

HGICH.T

16.07. Trier – Exhaus . 17.07. Enger – Skateboard Headquarter Contest Aftershow @ Sport X . 14.08. Münster – Trashpop @ Metropolis . 18.09. Rhauderfehn – Jukz
16.10. Berlin – Bang Bang Club . 21.10. Frankfurt – Ponyhof
22.10. Solingen – Cobra . 23.10. Heidelberg – Zum Teufel
06.11. Köln – Tsunami . 04.12. Hamburg – Kampnagel

Immer im Rausch und im Vollkontakt zum Publikum: In den grenzdebilen Videos der Hamburger Kunstgruppe HGich.T wird die Drogenverherrlichung zur Kunstform und die Regellosigkeit zur Religion. Wenn sie mit bis zu zehn Mitstreitern – in Mülljacken gekleidet oder gleich ganz nackt – die Bühne übernehmen, sollte man auf alles gefasst sein.

HANS UNSTERN & BAND

24.09. Köln – Gebäude 9 . 25.09. Hamburg – Reeperbahnfestival
02.10. Hannover – Feinkostlampe . 05.10. Frankfurt – Mousonturm . 06.10. München – Kranhalle . 09.10. Leipzig – Ut Connewitz . 10.10. Stuttgart – Theaterhaus

Hans Unstern hat mit »Kratz Dich Raus« eines der wichtigsten deutschsprachigen Alben des Jahres aufgenommen, eine Liedersammlung aus assoziativen Sprachmustern. Im Live-Konzert bleiben die Stücke elastisch: Unstern und seine Musiker proben nicht, sondern glauben an die Macht der Situation.

KRAKÓW LOVES ADANA

01.09. Hamburg – Uebel & Gefährlich . 02.09. Berlin – Bang Bang Club . 05.09. Münster – Sputnik Cafe
06.09. Köln – Studio 672 . 07.09. Frankfurt – Brotfabrik

»Beauty«, das Debütalbum von Kraków Loves Adana, ist ein rätselhaftes, fragiles Werk. Deniz Cicek und Robert Heitmann reihen die Bestandteile ihrer zurückgenommenen Songs wie lose Perlen auf einer Kette aneinander. So entsteht eine distanzierte, unnahbare Musik, die in ihrem Kern ein Geheimnis hütet. Möglicherweise wird es gelüftet, wenn die Protagonisten in Person auf der Bühne stehen.

GRINDERMAN

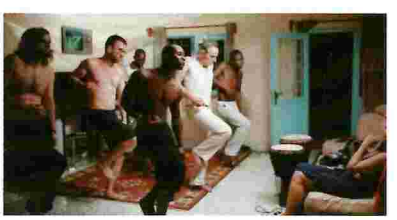
11.10. München – Muffathalle . 13.10. Leipzig – Haus Auensee . 14.10. Berlin – C Halle . 15.10. Köln – E-Werk
21.10. Hamburg – Docks

Wiedergeburt in einer Garage: Nachdem man irgendwann anfing zu glauben, Nick Cave hätte sich von seinen musikalischen Ursprüngen gänzlich abgewandt, entlud sich die rohe, an Caves frühe Band The Birthday Party erinnernde Energie plötzlich auf dem Nebenschauplatz Grinderman. Live ist diese Band ein Paradebeispiel für Dynamik.

ELEKTROAKUSTISCHER SALON

09.09. & 06.10. Berlin – Berghain

Der Elektroakustische Salon präsentiert grenzerweiternde Experimental-Musik: Im September sind die norwegischen Metal-Lords Killl zu sehen, deren Konzerte visuell und akustisch einem Gewitter gleichkommen (plus Gäste). Im Oktober veranstaltet die Reihe eine Touch-Labelnacht, bei der Fennesz, Hildur Gudnadottir, Kaj Aune und Achim Mohne auftreten werden.



RUE PRINCESSE

02.09. - 04.09. Berlin – Haus der Kulturen der Welt
07.10. - 09.10. Hamburg – Kampnagel

Die berühmte Amüsiermeile Rue Princesse in Abidjan, der in der Lagunen-Region gelegenen ehemaligen Hauptstadt der Elfenbeinküste, gilt als Schmelztiegel der westafrikanischen Kulturszene, in dem sich die Bevölkerung während der bürgerkriegsähnlichen Krise einen Raum rebellischer Selbstbehauptung erhalten hat. Das Tanztheater Rue Princesse (siehe Kunstsprache-Interview mit Monika Gintersdorfer in diesem Heft) arbeitet die Situation in einer multimedialen Show auf, bei der u.a. Ted Gaier, Gob Squad, Jacques Palminger und Carsten »Erobique« Meyer mitwirken. *www.gintersdorferklassen.org*

Alle Texte: Michael Lutz

HERSTELLERNACHWEISE MODESTRECKE:

A.D.DEERTZ www.addeertz.com . ADIDAS www.adidas.com
AMERICAN APPAREL www.americanapparel.de . APPLE www.apple.com
ARMED ANGELS www.armedangels.de . ASICS www.asics.de
BOSS ORANGE www.hugoboss.com . CARHARRT www.carhartt.com
CASIO www.casio-europe.com . DIESEL www.diesel.com
MADS DINESEN www.madsdinesen.com . DRYKORN www.drykorn.com
FALKE www.falke.com . FOGAL www.fogal.com . SAM FRENZEL
www.facebook.com/sam.frenzel . GRAVIS www.gravis.de
G-STAR RAW www.g-star.com . GUCCI www.gucci.com
HANNIBAL www.hannibal-collection.com . HERR VON EDEN
www.herrvoneden.com . PAULA IMMICH www.paulaimmich.de
VLADIMIR KARALEEV www.vladimirkaraleev.com . LEVI'S www.levi.com
KOSTAS MURKUDIS www.kostasmurkudis.net . NIKE www.nike.com
REPLAY www.replay.it . SAND www.sand.dk . THE SEA . Sennheiser
www.sennheiser.com . MICHAEL SONTAG www.michaelsontag.de
SONY www.sony.de . STARSTYLING www.starstyling.net
TIGER OF SWEDEN www.tigerofsweden.com . URBAN OUTFITTERS
www.urbanoutfitters.com . ANDREE VOLKMANN www.andree-volkmann.de
WEEKDAY www.weekday.se . WESC www.wesc.com . Y-3 www.y-3.de

10 JAHRE ELECTRONIC BEATS

04.11. Berlin – Radialsystem V

Es wurde in Spex an dieser Stelle schon einige Male darauf hingewiesen, wenn das Electronic Beats Festival anstand. Doch diesmal geht es um mehr, es geht um ein Jubiläum. Sein zehnjähriges Bestehen feiert das Musik- und Lifestyle-Programm der Telekom selbstverständlich mit einem Konzertabend. Dieser wird am 4. November im Berliner Radialsystem V über die Bühne gehen, als Headliner werden Delphic aufspielen. Bis zum Redaktionsschluss lagen die anderen Zusagen noch nicht vor, aber soviel steht fest: In bester Tradition der vergangenen Festivals wird das Line-up wieder exquisit werden. Zur Erinnerung: 2008 spielten Santigold (damals noch Santogold) und Hercules And Love Affair, 2009 kamen Phoenix und Junior Boys, im Frühjahr 2010 waren es Moderat und Miike Snow – es standen also jeweils die Acts du jour auf der Bühne. Auch das Jubiläumsfestival wird da keine Ausnahme sein, mit Delphic kommt eine Band aus England, die bewiesen hat, dass sie sich aus der Flut der britischen Gitarrenbands hervorzuheben weiß. Anstatt nur nostalgisch in der Ästhetik des Post-Punk zu schwelgen, präsentierten Delphic mit ihrem Debütalbum »Acolyte« eine adäquate Weiterentwicklung dessen, was Joy Division/New Order nach Ende und Neuanfang angestoßen hatten. Wie jene Vorbilder stammen Delphic aus Manchester. Ihr Sound knüpft desweiteren dort an, wo New Order auch zu Beginn dieses Jahrtausends – auf ihrem Album »Get Ready« – brillierten: bei der Verwendung zeitgenössischer Elektroniksounds. »Acolyte« chartete in Großbritannien in den Top 10 und Delphic erspielten sich bei zahlreichen Konzerten einen Ruf als exzellente Liveband.

Die Website www.electronicbeats.net bietet nicht nur Rückblicke auf die bisherigen Veranstaltungen, auch kommen dort in vielen Interviewclips und Kurzvorstellungen die Musiker selbst zu Wort. Über die vergangenen zehn Jahre Electronic Beats entstand so ein wahres Kompendium rund um tanzbare Musik. In verschiedenen Web-TV-Kanälen schaut man über den Tellerrand der eigenen EB-Events hinaus auf verschiedene Szenen und erlaubt einen ziemlich umfassenden Überblick über alles, was tickt, pocht, zwitschert, schrammt, knarzt und wummert. Im europäischen Ausland war Electronic Beats ebenfalls aktiv, mehr als 100 Events fanden bislang statt, über 180 Künstler gaben sich insgesamt die Ehre.

Ein weiteres Jubiläum, das man im November im Radialsystem V feierlich begehen wird, ist das dreijährige Bestehen von Electronic Beats Radio. Die Website von Electronic Beats erlaubt den Zugriff auf ein sorgfältig kuratiertes Webradio, das u.a. mit vielen eigens hierfür angefertigten Remixen aufwarten kann. Sogar den Sprung ins Funkwellen-Radio hat Electronic Beats gewagt, es präsentiert sich einmal wöchentlich auf Motor FM. Der Ort des Jubiläumsfestivals, das Radialsystem V, trat in der Poplandschaft derweil bislang kaum in Erscheinung, handelt es sich hier doch im weitesten Sinn um einen Ort für zeitgenössischen Tanz. Nichtsdestotrotz besitzt das Radialsystem einen Hauptsaal, der es mit jeder Konzert-Location aufnehmen kann. In einem alten Pumpwerk von 1881 richtete man die Hauptbühne ein und ergänzte das Gebäude mit Riegeln aus Stahl, Glas und Beton. Das Haus erweckt einen supermodernen Eindruck, ohne dabei glatt und repräsentativ zu sein. Bei aller High-End-Gestaltung wirkt es trotzdem experimentell und werkstatthaft. Ein Ort wie geschaffen für Electronic Beats.

Text: Fabian Kästner Foto: Cooperative Music

SPEX PRÄSENTIERT

LEVI'S CURVE ATTACK TOUR MIT KELIS

Termine unter www.red-tab.com

Wenn doch bloß alle Popstars solche Kämpfernaturen besäßen wie Kelis! Die 30-jährige New Yorkerin hat sich im Video zu ihrer Single »Acapella« als Jägerin jenseits aller Zivilisation verkleidet und macht so einmal mehr ihren Anspruch deutlich, die postmoderne Amazone schlechthin zu verkörpern. Im Gegensatz zu vielen anderen Künstlerinnen, die sich ›female empowerment‹ auf die Fahnen geschrieben haben, schreckt Kelis auch nicht vor der Kontroverse zurück, wenn sie gerade mal nicht im Kostüm auf der Bühne steht. So verklagte sie die Miami Beach Police wegen einer ungerechtfertigten Festnahme im Jahr 2007 (angeblich hatte sie vor einem Club zwei Undercover-Polizistinnen, die sich als Prostituierte ausgaben, allerlei Ungezogenheiten an den Kopf geworfen), und im Januar 2010 holte sie zum verbalen Schlag gegen die Tierschutzorganisation PETA aus: Auf dem Blog von Kelis' MySpace-Seite veröffentlichte die Sängerin einen gepfefferten Text, der PETA der Heuchelei anklagt. Humanistische Werte wie Gleichberechtigung und Aufklärung stehen eben bei Kelis höher im Kurs als Luxusprobleme wie Pelzmode und Massentierhaltung. Das ist unpopulär, aber sehr gut nachvollziehbar!

Umso erstaunlicher, dass sich Kelis musikalisch jetzt einem Genre verschrieben hat, das nicht gerade als ›Sound of Sozialkritik‹ bezeichnet werden kann: Eurodance. Ihr fünftes Album »Flesh Tone« zuckt fiebrig zwischen House, Trance und Techno, die Produzenten Benny Benassi, David Guetta, DJ Tocadisco und Boys Noize verpassten der Sängerin, die früher bekanntlich am liebsten zu den avantgardistisch rumpelnden, skelettierten Hiphop-Beats der Neptunes surfte, eine gehörige Portion Ibiza. Und wie Kelis wurde auch der Chef der Black Eyed Peas, Will.I.Am, vom Eurodance verführt. Will.I.Am betätigte sich ebenfalls als Produzent für »Flesh Tone«, Guetta und der Erfolg des letzten BEP-Albums mögen ihn angefixt haben. Doch was bedeutet die aktuelle Welle von Eurodance im US-Hiphop? Handelt es sich um eine späte Erleuchtung oder um abgebrüht coole Pop-Referenzen? Mit großer Wahrscheinlichkeit kann man auf Letzteres tippen, funktionieren doch alle Dance-Kontruktionen hier nur als Gerüst für den eigentlichen (ganz klassischen) Popsong. Das ist bei den dekonstruierten Timbaland-Produktionen deutlicher zu hören als bei den originalgetreuen Guetta-Beats, bleibt aber im Prinzip dasselbe. Der Unterschied: Guetta und Kollegen gaben sich für Kelis entsprechend Mühe, ihre verrufene Zunft im besten Licht zu zeigen, und mussten dabei nicht ein fremdes Genre plündern. So bleibt Eurodance in den USA weiterhin ein Spielzeug des Exotismus, ist deswegen aber nicht weniger ein Erfolg.

Spex präsentiert nun die von Levi's Jeans organisierte Curve Attack Tour mit Kelis als Main-Act. Die aktuell laufende Tour in Amerika bestreitet Kelis zusammen mit Robyn, einer weiteren Performerin, die Emanzipation groß schreibt und sie im Leben wie in der Kunst mal herziger, mal eher blechern vertritt. Das Motto der kommenden Tour in Deutschland – Curve Attack – ist als postfeministische Position gemeint, denn Levi's verbindet noch eine ganz andere Herzensangelegenheit mit den Veranstaltungen. Für die neue Hosenreihe des Herstellers namens Curve ID wird zum ersten Mal in der Geschichte der Jeans die tatsächliche Form ein eigener Parameter, eine bestimmbare Dimension. Zusätzlich zu Länge und Breite werden die Proportionen von Bein zu Gesäß mit angegeben. So wird dank Levi's der amerikanische Exportschlager Blue Jeans ein wenig von seiner Diktatur der straighten männlichen Beinform befreit. Und der europäische Exportschlager Eurodance wird dank Kelis von der Großraumdisco in die Konzerthallen überführt. Nähere Daten zu Terminen und Tickets werden auf der Website www.red-tab.com bekannt gegeben.

Text: Fabian Kästner Foto: Universal Music

TONLAGEN

DRESDNER FESTIVAL DER ZEITGENÖSSISCHEN MUSIK

1. – 16. OKTOBER 2010

EINE VERANSTALTUNG VON:

HELLERAU

EUROPÄISCHES ZENTRUM DER KÜNSTE DRESDEN
EUROPEAN CENTER FOR THE ARTS DRESDEN

gefördert durch die
KULTURSTIFTUNG DES BUNDES

MORTON SUBOTNICK
JACOB'S ROOM

DRESDNER PHILHARMONIE
FRANKENSTEIN!!

NEW COMPOSERS COLLECTIVE: HAHN/HENKEL/ZOLLER

LUKAS SCHISKE KLANGFORUM WIEN/**RAINER RÖMER** ENSEMBLE MODERN/**DIRK ROTHBRUST** MUSIKFABRIK/**GERRIT NULENS** ICTUS
BATTERIE – DRUMSET

DEAN WAREHAM/BRITTA PHILLIPS
13 MOST BEAUTIFUL...SONGS FOR ANDY WARHOL'S SCREEN TESTS

MICHAEL WERTMÜLLER/COURAGE/ STEAMBOAT SWITZERLAND
AVANTCORE CONTRASTS

ULF LANGHEINRICH
KU – KONZERT FÜR ORGEL UND 3-D-STEREOSKOPISCHEN FILM

BOHNERWACHS PHONOCAKE SHOWCASE
EIN EINBLICK IN DIE ELEKTRONIKA-SZENE DRESDENS

MARC SINAN/DRESDNER SINFONIKER
HASRETIM – EINE ANATOLISCHE REISE

ENSEMBLE RESONANZ/BEAT FURRER
OPEN SPACES

FUSEDMARC/TRYS KETURIOSE
WAFT

ENSEMBLE ASCOLTA/JENNIFER WALSHE
ASCOLTA GOES POPULAR

MORITZ GAGERN
KONZERT FÜR 50 WINDGONGS UND VIER SPIELER

GINETTE LAURIN/MICHAEL NYMAN
ONDE DE CHOC

KETAN BHATTI/SIMON STOCKHAUSEN/FORMELWESEN
KLANGGESTALTEN

NEUE VOCALSOLISTEN STUTTGART
MADRIGALE

MELT! KLUB HELLERAU

www.hellerau.org

HIER FINDEN SIE DAS AUSFÜHRLICHE PROGRAMM, ADRESSEN & PREISE

SPEX PRÄSENTIERTE

MATTHEW HERBERT PRESENTS »ONE CLUB«

08.07. Offenbach – Robert Johnson

Sie schien schon längst erloschen: die Leidenschaft, die einst in Matthew Herbert für die Clubmusik brannte. Reduziert auf seinen Nachnamen, injizierte er House ab Mitte der Neunziger ein dringend benötigtes Heilserum. Seine damaligen Live-Auftritte sind legendär, und die Zusammenarbeit mit seiner Muse und späteren Ehefrau Dani Siciliano für das Album »Around the House« (1998) war gleichzeitig Pop-Gipfel und das Ende dieser Ära. Was sollte nach all diesen Großtaten, zu denen natürlich auch die Chipstüten-Funkiness seiner Produktionen als Wishmountain und Doctor Rockit zählt, schon noch kommen? Der Engländer wandte sich neuen Aufgaben zu, vertiefte und verlor sich in Manifesten, Theorie und Politik, kümmerte sich um sein Label Accidental und gründete eine Bigband. Schnöde Bassdrums waren passé. Waren, denn im Rahmen seiner Trilogie »One« kehrt Herbert zurück zu seinen Anfängen. Während deren erster Teil sich am Singer-Songwriter-Ego des Exzentrikers labt, thematisiert der für den Winter geplante dritte Teil, »One Pig«, das Verhältnis Mensch-Tier: Herbert vertont ein Schweineleben von der Geburt bis zum Termin beim Schlachter – Empörung und Protest von Tierschützern inklusive.

Dazwischen steht der Club. Genauer gesagt »One Club« in Form des ehrwürdigen Robert Johnson zu Offenbach. Hier nahm Herbert im September letzten Jahres das gesamte System auf: Publikum, Personal, Inventar sowie Toiletten. Mal gab er Anweisungen, mal keine; auf seinen Bändern fanden sich am nächsten Morgen Chöre von Tanzenden, Schlüsselbund-Geklapper und Geklatsche der Gäste. Eine Herkulesaufgabe, daraus schlüssige Musik zu formen, dachte man sich. Doch in einer viel zu heißen und schwülen Julinacht kehrte Herbert nun an den Ort des Geschehens zurück, um das Ergebnis zu präsentieren. Auf einer Bühne in der Mitte des Clubs umgab er sich mit einem Maschinenpark, platzierte Effektgeräte an der Decke sowie auf einem Raumteiler hinter sich. Garniert wurde das Bild von einem Elektrolicht-Lagerfeuer neben einem Campingzelt. Im Gegensatz zu dem mittlerweile üblichen Procedere bei sogenannten Live-Acts im Clubkontext, die sich zumeist nahtlos zwischen den DJ-Sets einpassen und sich fast immer auch als solche geben, konfrontierte Herbert sein Publikum, das vom ersten Moment an willig Veitstänze vollführte, mit klassischen Ansagen, Pausen zwischen den Stücken und schüchterner Ironie. Um es gleich zu sagen: Er kann es noch. Die gesamte Palette Herbert-Rockit-Wishmountain klang so frisch und zwingend wie am ersten Tag.

Die »One Club«-Stücke, die Herbert nach jenen Gästen und Personal benannt hat, die zur Field-Recording-Session im September 2009 erschienen waren, entsprachen Nasenbluten-Techno mit großer Denkmal-Kickdrum, onduliertem Electro, Maschinenfunk aller Art und schließlich einer Verbeugung vor Heaven 17, formuliert mit dem Vokabular der für ihn so typischen House-Tracks (Titel: »Kerstin Basler«). Dazwischen unterhielt Herbert die in dieser Donnerstagnacht versammelten Fans, Kunst- und Designstudenten, Nerds und vom Wochenende übriggebliebenen Vollzeit-Raver mit einer Bühnenpräsenz zwischen Klaus Nomi und Buster Keaton, dann und wann gipfelte das Ganze auch in der hemmungslosen Folter der bereits erwähnten ungewöhnlich positionierten Geräte. Es gibt durchaus Langweiligeres, als Matthew Herbert dabei zu beobachten, wie er auf allen Vieren auf einer Stellwand kauert und dabei einen Sampler malträtiert! Viel wichtiger als die Darstellung war jedoch der Inhalt. Der Aufführung nach zu urteilen, ist die Vertonung eines Clubs, des für Herbert so bemerkenswerten Robert Johnson, keineswegs in einem verstiegenen Experiment geendet. »One Club« bietet tatsächlich Musik von, durch, mit und für den Club und ist als solches um einiges attraktiver als die meisten Angebote des übervollen Wochenmarktes.

Text: Gerd Janson Foto: Inga Danysz

GESCHMACKSSACHE

Bei den Münchnern Christoph Ortner-Bach (34) und Matthias Müssig (38) von Neo Tokyo dreht sich alles um japanischen Lifestyle. Wir haben die beiden auf ein Beck's Gold eingeladen und mit ihnen über ihre Geschichte, Trends aus Tokyo und ihre beiden Läden in München und Berlin gesprochen.

Wie kommt man als Münchner dazu, sich auf japanische Produkte, Designs und Musik zu spezialisieren?

Christoph: Wir hatten schon immer eine Leidenschaft für japanischen Lifestyle, in Deutschland gab es aber keine Läden, wo man die Sachen kaufen konnte. Deshalb haben wir beschlossen, Neo Tokyo zu gründen und haben schon in der Aufbauphase wahnsinnige Resonanz bekommen. Es war schon immer ein Traum von mir, mein eigenes Ding zu machen. Etwas hinter dem ich stehen kann und was mir persönlich am Herzen liegt.

Was fasziniert Euch so an Japan?

Matthias: Wenn man mit offenen Augen durch Tokyo läuft, entdeckt man alle fünf Meter etwas, was man so noch nicht gesehen hat. Das erste Mal hat sich wie eine Marslandung angefühlt. Es ist ein Land voller Gegensätze: Einerseits hochtechnologisiert, andererseits voller alter Traditionen.

C.: Japan ist in vielen Bereichen Trendsetter, in Tokyo zum Beispiel gibt es für jede Strömung ganze Stadtviertel: Das Computerviertel, das Fashionviertel, das Designerviertel, etc., wo man immer die neuesten Entwicklungen beobachten und entdecken kann.

Was ist das Besondere an Euren Läden?

C.: Was uns ausmacht ist, dass wir etwas ganz Eigenständiges machen. Wir verfolgen konsequent unsere Linie, entwickeln uns aber gleichzeitig immer weiter. Wir sind immer auf der Suche nach den nächsten Trends, oft direkt in Japan, und lassen sie in unsere Läden und unsere Arbeit einfließen.

Was inspiriert Euch und wo findet Ihr die richtigen Sachen für Eure Kunden?

C.: Neben den Reisen nach Japan lesen wir japanische Magazine, auch Musik und Designs spielen eine große Rolle.

M.: Oft werden wir auch durch Fragen und Anregungen der Fans auf neue Sachen aufmerksam. Neue Trends zu entdecken, über den Tellerrand zu schauen und sich laufend weiterzuentwickeln ist das, was ich an der Arbeit am liebsten mag. Es gibt nie einen Stillstand und dadurch wird es auch nie langweilig.

Was macht für Euch guten Geschmack aus?

C.: Das Wichtigste ist, dass man seinen eigenen Geschmack verfolgt, neue und frische Eindrücke zulässt und sich nicht davon beeinflussen lässt, was andere richtig finden.

Treffen wir Euch gerade in einer typischen Feierabendsituation?

M.: Auf jeden Fall. Gerade weil wir inzwischen viel mit dem Label beschäftigt sind, kommen wir gerne abends auf ein Bier im Laden vorbei. Hier liegt der Anfang von allem und die Läden sind ein wichtiger Teil von uns.

Auch wir würden jederzeit wieder ein Beck's Gold mit Matthias und Christoph bei Neo Tokyo trinken, denn ein Besuch lohnt sich aus vielen verschiedenen Gründen: Wir trafen sympathische Menschen mit einer offenen und frischen Einstellung zum Leben, entdeckten neue Lieblingsteile und ließen uns von dem japanischen Lifestyle inspirieren.

Beck's Gold bringt ein Stück dieses Lebensstils zu Euch: Auf facebook.com/BecksGold gibt es vom 30.-31. August eine der Raritäten von Neo Tokyo, eine D ESPAIRSRAY 10th Anniversary DVD Box, zu gewinnen. In aktuellen Votings gibt es dort außerdem laufend weitere Items für die am Zeitgeist orientierte Generation zu entdecken und gewinnen – auch hier geht es um frischen Geschmack!

Beck's Gold.
The beer for a fresh generation.

REAKTIONEN

BETR.: *DAS ENDE DER PLATTENKRITIK? ZUSAMMENFASSUNG EINER LÄNGEREN DISKUSSION*

Losgetreten wurde alles wieder mal bei Spex. Im Jänner 2010 schafft es das Magazin für Popkultur erneut, seinen diskursiven Herrschaftsanspruch in Sachen Sprechen über Musik zu bestätigen. Was ist / was kann / was soll Plattenkritik heute, im Zeitalter des Sharings? Die Antwort, die Spex auf diese Frage gibt, löst eine Kettenreaktion an Kommentaren aus, die bis jetzt nicht zum Stillstand gekommen ist.

Weil das Internet Meinung und Geschmack viel schneller transportiert als ein zweimonatlich erscheinendes Print-Magazin, und die Kategorie ›Album‹ gerade im Worldwideweb zerbröselt wird, schafft Spex-Chefredakteur Max Dax die Albumrezensionen kurzerhand ab und setzt statt dessen auf ein sogenanntes Pop Briefing. Eine Art schriftliches Round-Table-Gespräch, bei dem sich die Aufgabe des Deutens und Einordnens gleich mehrere ExpertInnen teilen. Der Autor wird dabei von seiner Aufgabe entlastet, »die alleingültige Meinung zu einer Veröffentlichung zu liefern«, so Dax. Zumindest werbetechnisch gelingt die Aktion, denn das Feuilleton reagiert prompt. Dass das nicht im Ernst das letzte Wort der Popmusikkritik sein kann, ist vor allem für Diedrich Diederichsen klar, denn als ehemaliger Chefredakteur und Mitherausgeber von Spex hatte gerade er die Albumbesprechung als Format starkgemacht. Diederichsen wünscht sich insgesamt wieder mehr kritische Stimmen der Musik gegenüber und endlich wieder einmal eine »schroffe Ablehnung des ganzen Scheiß«. Er sieht zwei Möglichkeiten, auf den Zeitdruck der Netzkommunikation zu reagieren: Entweder man beteilige sich an der ebenso chaotischen wie ihrerseits produktiven Rezeptionsaktivität im Internet, oder man beobachte sie von einem externen Punkt aus und beschreibe ihre Ergebnisse. [...] In seiner Kritik an der Kritik macht Diederichsen den an Veröffentlichungstermine und Anzeigen gebundenen Musikjournalismus hauptverantwortlich für die Misere.

Für den Erfolgs-Blogger Johnny Häusler waren Spex-AutorInnen immer schon frustrierte Germanistik-StudentInnen, »die nicht tanzen konnten«. Das »Akademikergewichse« der Rezension werde nun endlich abgelöst von der »Übersicht« des Musik-Blogs, »und so dürfte die Spex-Entscheidung bei der digitalen Gemeinde allenfalls ein gelangweiltes Wayne? auslösen: Wen interessiert's?«, fragt der Spreeblick-Blogger. In seiner Reaktion erklärt uns Max Dax, dass es eigentlich um ganz was anderes geht bei den Pop Briefings der Spex. »Sprachliche Eitelkeiten« und »bloße Geschmacksäußerungen« sollen von »Kontextualisierung und Diskurs« abgelöst werden. Die Plattenkritik in Spex ähnle heute dem Format des »literarischen Quartetts«, das sein »gesammeltes diskursives Wissen über Musik und deren Begleitumstände auf den Tisch« legt.

[...] Jörg Sundermeier taucht tief in den Begriff der Kritik ein, den er deutlich von »Konsumentenberatung« abgrenzt. »Wie stets im Kapitalismus erscheint das, was für den Warenfluss notwendig ist, denen, die es vertreten müssen, wie ein Naturgesetz. So kommt es, dass Popkritik zum geschmäcklerischen Schmu verkommen ist. [...] Konsumunabhängige Popkritik ist unerwünscht. Spex hat eine Konsequenz daraus gezogen.« Die Repolitisierung des Konzepts ›Underground‹ könnte für Hannah Pilarczyk die entscheidende Aufgabe einer Musikkritik werden, die auch sich selbst neu begründen will. Denn »wenn sich Mainstream und Kommerz nicht mehr zur Abgrenzung eignen, müssen neue Kategorien innerhalb der Nische her.« Sie bezieht sich dabei auf Simon Reynolds, demnach ›Underground‹ wirklich mehr bedeuten sollte als ›etwas mögen, das nicht viele Leute kennen‹. »Welche Produktionsbedingungen von Musik, welche Konzepte von Künstlertum sind heute emanzipativ? Erst wenn Popkritik auf solche Fragen keine interessanten Debatten mehr folgen lassen kann, hat sie sich wirklich erledigt«, so Pilarczyk. Für Nadja Geer krankt es an der Unentschlossenheit der Popkritik. »Sie kann sich nicht entscheiden, ob der Kritiker im Mittelpunkt des Interesses steht, oder die Musik.« Das Schreiben über Musik eiere zur Zeit zwischen kritischer Theorie (Adorno, Cultural Studies) und Systemtheorie herum. »Also zwischen der Idee, Kunst – sprich Popmusik – als politisch und erkenntnisfördernd zu begreifen und dem, sich selbst zu thematisieren und darüber nachzudenken, wo man denn als Kritiker bzw. prekäres Künstlersubjekt steht. Herumeiern passt zum Problem: Die Popkritik hat momentan keine Eier.«

Und wieder Max Dax: Zu eitel und zu wenig analytisch ist ihm das Gros der Texte. Und er stellt die Frage, warum überhaupt noch Popkritik, »wenn man sich ›selbst ein Urteil bilden‹ kann?« Die Lösung sucht er in »der Vermittlung von Erkenntnis und dem Angebot von Verknüpfungen«. Das Internet kann das zwar auch, aber nur algorithmisch, KritikerInnen hingegen filtern und editieren weitaus komplexer. Und er schreibt, dass seine LeserInnen mit der Auflösung des Über-Autors weit weniger Probleme zu haben scheinen als die Autoren der ganzen Debatte. Die Situation von Printmagazinen und Zeitungen ist in Amerika noch viel schlimmer, berichtet Geeta Dayal. Die Musikkritik habe sich dort fast vollständig ins Netz verlagert, und Pitchfork ist längst wichtiger geworden als das Spin-Magazin. Die Magazine sterben. Einige der begabtesten Musikkritiker, die sie kenne, seien jetzt Anwalt oder Manager geworden.

Ein ähnlich schreckliches Bild zeichnet Sonja Eismann auf Seiten der RezipientInnen. Sie unterrichtet »Popkultur« an Universitäten, wo die Studierenden ungefähr ähnlich »enthusiasmiert« in den Vorlesungen sitzen wie sie selbst »damals in der Vorlesung zur englischen Morphologie. [...] Neulich wurde ich in einem Proseminar zum Thema ›Third Wave Feminism‹ von einer Studentin gefragt, was Popkultur denn eigentlich genau sei – vielleicht eine Epoche?« Pop sei mittlerweile das Allgemeine, so ihre Diagnose, »und nicht mehr in dem Sinne das Besondere, als dass er durch Gatekeeper diskursfähig gemacht oder erst erklärt werden müsste«. Eigentlich gäbe es keinen dringlichen Bedarf mehr für Pop, trotzdem bringe aber gerade die Omnipräsenz von Popkultur die Chance für neue radikalere Lesarten. [...]

Auch die Wissenschaft kümmert sich mittlerweile um die Pop Briefings. Ruedi Widmer erzählt in der NZZ von den Forschungsergebnissen im Journalistik Journal der Universität Dortmund. Dort sieht man im Pop Briefing der Spex eine kritische Leistung. »Nämlich jene, die Kultur von innen her ›in Bewegung zu halten‹ und sie mit sprachlichen Mitteln ›zu dynamisieren‹. Verabschiedet wird der Kulturjournalist mit dem Habitus des distanzierten ›Bescheidwissers‹ und Vorkosters.« Man muss sich also wieder einmal bedanken bei Spex, denn ohne den groß zelebrierten Vorstoß der Pop Briefings wäre die Diskussion um den Zustand der Popkritik in dieser Art nicht oder zumindest noch nicht geführt worden.

Michael Schmid
auf fm4.orf.at, *12.07.10*

LESERBRIEFE
BITTE PER E-MAIL AN:
leserbriefe@spex.de

ODER PER POST AN:
Spex - Magazin für Popkultur
Köpenicker Straße 178
D - 10997 Berlin

GOOD TO KNOW NEWS

Der kalifornische Sänger und Multiinstrumentalist Aloe Blacc hat sein zweites Album für Stones Throw zusammen mit den Truth & Soul-Masterminds Leon Michels und Jeff Silvermann produziert. Die Musiker auf "Good Things" sind durch ihr Mitwirken in Bands wie El Michels Affair, Lee Fields & The Expressions, Menahan Street Band und an diversen Daptone-Alben bekannt. Die Single "I Need A Dollar" wurde als Titelsong der HBO-Serie "How To Make It In America" zu einem DER Favoriten der weltweiten Soul-Fangemeinde und darüberhinaus.

ALOE BLACC
GOOD THINGS CD / LP

STONES THROW / STH2245

Dwele wurde in den 90ern von J Dilla (früher Jay Dee) entdeckt und arbeitete seitdem mit Künstlern wie Kanye West, Slum Village, Raphael Saadiq, Common, Jazzanova, Recloose uvm. zusammen. 2008 war er neben Joy Denalane, Bilal und Tweet Teil der "The Dresden Soul Symphony"-Aufführung des MDR Sinfonieorchesters und des MDR-Kinderchors. "W.W.W." ist bereits sein viertes Studioalbum und wird nicht nur Fans von Erykah Badu oder D'Angelo begeistern!

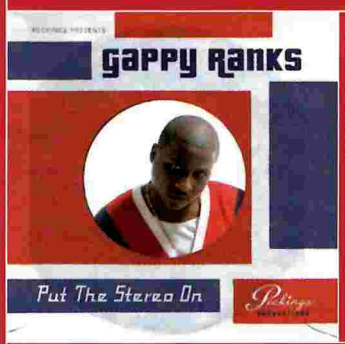
DWELE
W.ANTS W.ORLD W.OMEN (W.W.W.) CD

E1 MUSIC / E1ECD5149

Es tut sich was in der deutschen S
Die Drogen kommen! Guter Stoff
mittlerweile zu neunzig Prozent
konsumiert, und das Zeug zum Re
hen kommt nicht mehr aus Kolum
sondern aus München. Bald im Ki
Die Drogen Live: Markt Erlbach,
Erlbach Open Air 14.08. Wien, Pure
02.09. München, Café Beer
Haynsburg, Rock auf der Burg Fe
24.09. Bruneck, Pukematka!

DIE DROGEN
JETZT IM HANDEL CD

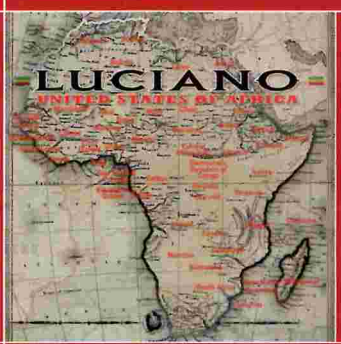
SONICSOUND MUSIC / SSM-014



Nach dem großen Erfolg von Bitty McLeans "On Bond Street" Album hier die aktuelle Kollaboration von der Londoner Peckings Produzenten Crew und dem Greensleeves Label! – Über authorisierte Originalversionen aus den Katalogen von Studio One und Treasure Isle liefert der Sänger (u.a. "Heaven In Your Eyes") das besten Rocksteady-Album für 2010 ab.

GAPPY RANKS
PUT THE STEREO ON CD

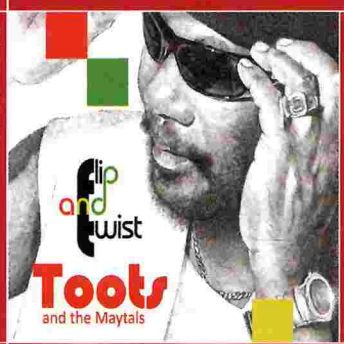
GREENSLEEVES / GRE2079



Top-A-Top 2010er Album von Jepther McClymont aka Luciano aka The Messenger produziert von Frenchie für Maximum Sound! – Vintage Riddims, starke Balladen, und eine Reihe feinster One Drops realisiert von Sly & Robbie, Dean Fraser, Lenky, Robbie Lynn u.a. - drei Songs wurden vom Ausnahmetalent Duane Stephenson exklusive für Luciano geschrieben!

LUCIANO
UNITED STATES OF AFRICA CD

VP / VPCD1876



Das neue Studioalbum! – Bandl
Toots Hibbert wurde letztes Jahr
Rolling Stone Magazin zu "One of th
Greatest Singers of All Time" gewä
er ist die lebende Legende des
Rocksteady, Funk, R&B und Soul!
And Twist" untermauert diesen Stat
13 neuen Songs und 2 Coverver
(u.a. Stevie Wonders "Higher Groun

TOOTS & THE MAYTALS
FLIP AND TWIST CD (DIGIPAK)

MEDIACOM / MED0110

www.roughtrade.de
www.goodtogo.de
www.grooveattack.com

ROUGH TRADE DISTRIBUTION
GoodToGo
gadp.
grooveattac

History of Modern

One of the most influenti
bands of the last 30 yea

ORCHESTRAL MANOEUVRES IN THE DARK

Back with new album and tour
"HISTORY OF MODERN" out Sept. 17

mixed by Mike Crossey (Arctic Monkeys, Blood Red Shoes)
Single: "IF YOU WANT IT" out Sept 3rd

Live:

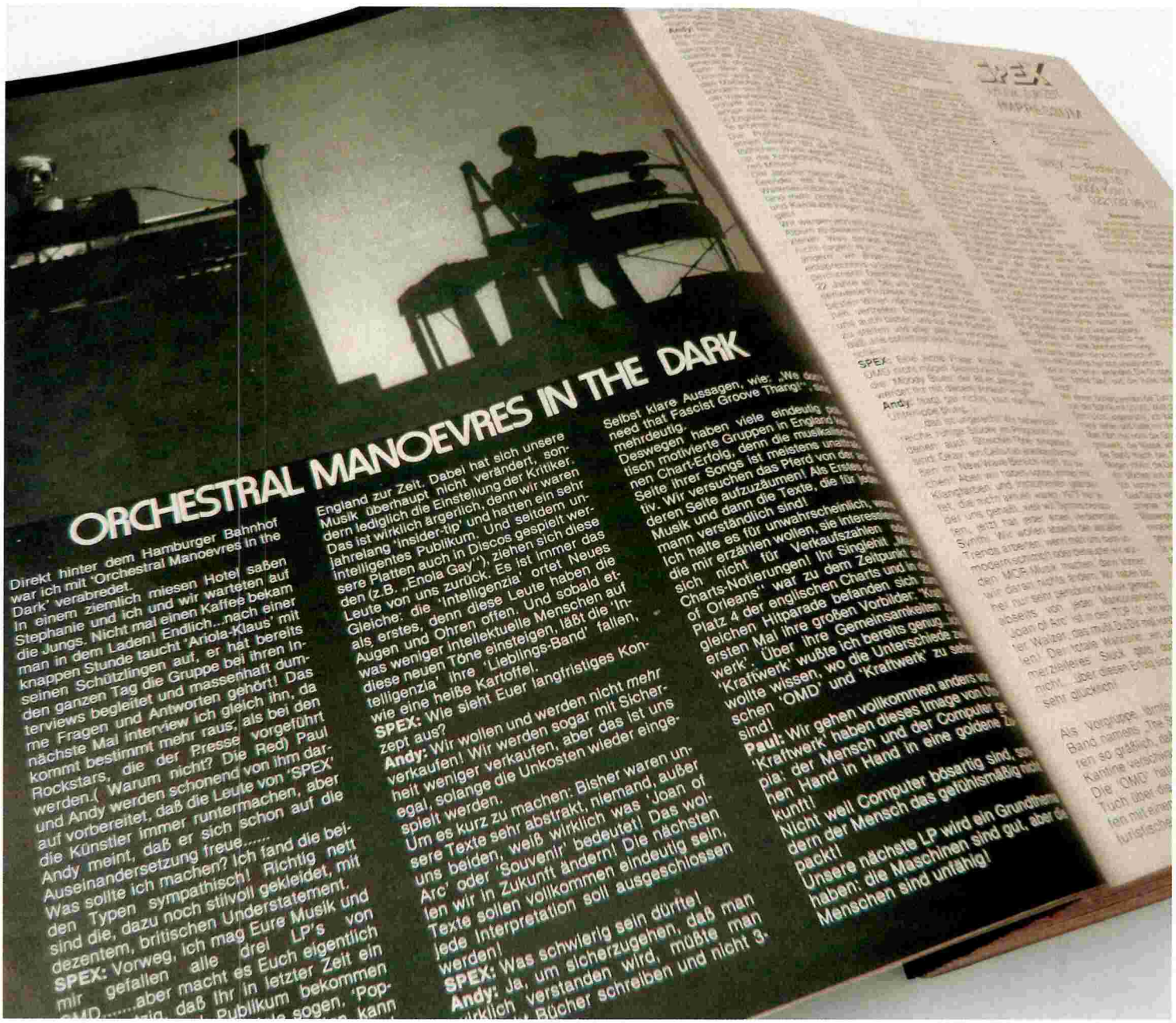
11.11.2010	Köln	E-Werk
12.11.2010	Hannover	Capitol
13.11.2010	Leipzig	Haus Auensee
15.11.2010	Stuttgart	Theaterhaus
16.11.2010	München	Tonhalle
18.11.2010	Berlin	Tempodrom
19.11.2010	Hamburg	Docks

ROUGH TRADE DISTRIBUTION
bluenoise
STARWATCH ENTERTAINMENT
PETER KRIEGER

Ticket Hotline
01805 - 57 00

VOR 28 JAHREN

Andy McCluskey (OMD) erörtert für Ralf Behrendt den Kapitalismus



ORCHESTRAL MANOEVRES IN THE DARK

Direkt hinter dem Hamburger Bahnhof war ich mit 'Orchestral Manoevres In the Dark' verabredet.
In einem ziemlich miesen Hotel saßen Stephanie und ich und wir warteten auf die Jungs. Nicht mal einen Kaffee bekam man in dem Laden! Endlich...nach einer knappen Stunde taucht 'Ariola-Klaus' mit seinen Schützlingen auf, er hat bereits den ganzen Tag die Gruppe bei ihren Interviews begleitet und massenhaft dumme Fragen und Antworten gehört! Das nächste Mal interview ich gleich ihn, da kommt bestimmt mehr raus, als bei den Rockstars, die der Presse vorgeführt werden.(Warum nicht? Die Red) Paul und Andy werden schonend von ihm darauf vorbereitet, daß die Leute von 'SPEX' die Künstler immer runtermachen, aber Andy meint, daß er sich schon auf die Auseinandersetzung freue.....
Was sollte ich machen? Ich fand die beiden Typen sympathisch! Richtig nett sind die, dazu noch stilvoll gekleidet, mit dezentem, britischen Understatement.
SPEX: Vorweg, ich mag Eure Musik und mir gefallen alle drei LP's von OMD.....aber macht es Euch eigentlich ärgig, daß Ihr in letzter Zeit ein Publikum bekommen ...le sogen, 'Pop-

England zur Zeit. Dabei hat sich unsere Musik überhaupt nicht verändert, sondern lediglich die Einstellung der Kritiker. Das ist wirklich ärgerlich, denn wir waren jahrelang 'Insider-tip' und hatten ein sehr intelligentes Publikum. Und seitdem unsere Platten auch in Discos gespielt werden (z.B. „Enola Gay"), ziehen sich diese Leute von uns zurück. Es ist immer das Gleiche: die 'Intelligenzia' ortet Neues als erstes, denn diese Leute haben die Augen und Ohren offen. Und sobald etwas weniger Intellektuelle Menschen auf diese neuen Töne einsteigen, läßt die 'Intelligenzia' ihre 'Lieblings-Band' fallen, wie eine heiße Kartoffel.
SPEX: Wie sieht Euer langfristiges Konzept aus?
Andy: Wir wollen und werden nicht mehr verkaufen! Wir werden sogar mit Sicherheit weniger verkaufen, aber das ist uns egal, solange die Unkosten wieder eingespielt werden.
Um es kurz zu machen: Bisher waren unsere Texte sehr abstrakt, niemand, außer uns beiden, weiß wirklich was 'Joan of Arc' oder 'Souvenir' bedeutet! Das wollen wir in Zukunft ändern! Die nächsten Texte sollen vollkommen eindeutig sein, jede Interpretation soll ausgeschlossen werden!
SPEX: Was schwierig sein dürfte!
Andy: Ja, um sicherzugehen, daß man wirklich verstanden wird, müßte man Bücher schreiben und nicht 3.

Selbst klare Aussagen, wie: „We don need that Fascist Groove Thang" sind mehrdeutig.
Deswegen haben viele eindeutig politisch motivierte Gruppen in England ihren Chart-Erfolg, denn die musikalische Seite ihrer Songs ist meistens unattraktiv. Wir versuchen das Pferd von der deren Seite aufzuzäumen! Als Erstes Musik und dann die Texte, die für jeden mann verständlich sind!
Ich halte es für unwahrscheinlich, die mir erzählen wollen, sie interessieren sich nicht für Verkaufszahlen, Charts-Notierungen! Ihr Singlehit „Joan of Arc" war zu dem Zeitpunkt auf Platz 4 der englischen Charts und in gleichen Hitparade befanden sich zum ersten Mal ihre großen Vorbilder 'Kraftwerk'. Über ihre Gemeinsamkeiten wollte wissen, wo die Unterschiede zwischen 'OMD' und 'Kraftwerk' zu suchen sind!
Paul: Wir gehen vollkommen anders vor. 'Kraftwerk' haben dieses Image von (der) pia: der Mensch und der Computer gehen Hand in Hand in eine goldene Zukunft!
Nicht weil Computer bösartig sind, sondern der Mensch das gefühlsmäßig nicht packt!
Unsere nächste LP wird ein Grundthema haben: die Maschinen sind gut, aber die Menschen sind unfähig!

»Es ist nur eine Frage der Zeit, bis Deutschland die gleichen Arbeitslosenzahlen hat (wie England)! Das Grundproblem ist das gleiche: der Kapitalismus entwickelt ungeheure, technologische Potenzen und kann dann damit nicht umgehen! Die Technik wird nicht dafür eingesetzt, um den Menschen die Arbeit zu erleichtern, sondern um Profite zu machen. Wenn in der Volksrepublik China ein Traktor angeschafft wird, haben dadurch zwei Menschen mehr Arbeit. Passiert das gleiche in England, werden mindestens fünf Leute arbeitslos! Die Profitorientierung der kapitalistischen Staaten läßt die Technologie zur tödlichen Waffe werden. ›Technisierung ist die Fortsetzung des Kriegs mit anderen Mitteln!‹ Die Japaner haben den II. Weltkrieg nie beendet, mit ihren Toyotas und Sony-Walkmen haben sie in den USA und England mehr zerstört, als alle ihre Bomber und Kamikaze-Flieger während des Krieges! Wir werden jetzt als nächstes ein ganzes Album zu diesem Themenbereich produzieren… wir werden uns verändern… wir ändern unsere Ansichten entsprechend unserem Erkenntnisstand permanent! Denn wir sind beide 21 bzw. 22 Jahre alt, bei uns laufen noch massenweise Prozesse ab. Wir können beim besten Willen noch keine klaren Positionen vertreten.«

Die nächste Spex: ab dem 22. Oktober am Kiosk

HURTS

WWW.INFORMATIONHURTS.COM

REPLAY

October 2 saturday 11a.m. Pier 66 Seattle